CUADERNOS DE LA CINETECA NACIONAL

COLECCIÓN VIDEOTECA

TENDENCIAS DEL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS 30

FOLL
F71(72)"193"
T45

ONACULTA

CINETECA NACIONAL

CINE MEXICANO

FOLL
F71(72)"1931"
T45
Ej.4

A-6141

Tendencias del cine mexicano de los años treinta
Cuadernos de la Cineteca Nacional / Colección Videoteca
D.R. © 1998 Cineteca Nacional
Avenida México-Coyoacán 389
México, D.F.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

TENDENCIAS DEL CINE MEXICANO DE LOS AÑOS TREINTA

Una etapa fundamental en la historia del cine mexicano se ubica en la década de los treinta, que se inicia con la incorporación del sonido a la imagen fílmica. En este periodo, los productores muestran un interés acrecentado para invertir grandes capitales en la construcción de estudios y salas de proyección, y, sobre todo, en la producción de películas que inmediatamente se comercializan al exterior.

En esta fase, decisiva no únicamente en términos de producción e industria, se realizan cintas que, por sus condiciones temáticas y plásticas, se han forjado en la memoria como clásicas imprescindibles. De las particularidades de estos filmes y su contexto, se desprenden lecciones válidas para el nuevo cine mexicano en su circunstancia actual.

Este ciclo se ocupa de nueve películas realizadas en la década de los treinta, que representan esos puntos altos en la gráfica desigual de la cinematografía mexicana. Por su temática y concepción estilística, se han agrupado en cuatro vertientes: **El melodrama cabareteril** (*Santa* y *La mujer del puerto*), **Un expresionismo a la mexicana** (*El fantasma del convento y Dos monjes*), **Una estética de la imagen** (*¡Que viva México!*, *Redes* y *Janitzio*), y **El humor artístico** (*Así es mi tierra* y *Águila o sol*).

****

La irrupción del cine sonoro con *Santa* marca varios aspectos importantes. De entrada, fija las posibilidades de la producción nacional para hacer películas enteramente con recursos propios, atrayendo también a técnicos y

CINETECA NACIONAL C D I
B I B L I O T E C A

actores mexicanos asentados en los estudios de Hollywood, que se repatriarán para fundar la industria del cine mexicano. *Santa* significó también el matrimonio inducido entre el cine nacional, que parte de las historias representativas de la sociedad desde el ángulo de la narrativa, y la literatura que se filmaría desde ese momento con la novela de Federico Gamboa y que llamaría a sus filas a muchos escritores; algunos de ellos harían una carrera aparte como Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. *Santa* fue también la catapulta que expondría las posibilidades francas de la temática femenina como convocatoria puntal. Las mujeres serían desde ese momento el núcleo definitorio de gran parte del cine mexicano y *La mujer del puerto* uno de sus principales estandartes. Esta película, superior a *Santa* en condiciones formales de realización y, sobre todo, en términos del guión cinematográfico, heredó también las convenciones dramáticas de la mujer en el cine y delimitó los paradigmas del *glamour* y el estrellato encarnados en la figura ya mítica de la subyugante Andrea Palma.

El segundo bloque se compone de dos cintas menos famosas en razón del público mayoritario pero igualmente importantes: *El fantasma del convento*, de Fernando de Fuentes y *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro. Ambas películas aquilatan la influencia mayor del expresionismo alemán y tienen virtudes de realización que no detenta la mayoría de las producciones de su época. Son dos piezas raras e imprescindibles que se guarecen en los recovecos de la magra producción del cine de terror en México. Con una economía de recursos que no padecerían las producciones de historias campiranas, estas cintas llevan a buen término las consejas máximas de la magia e irrealidad propias de la corriente expresionista, con resultados que siguen sorprendiendo hoy en día. *El fantasma del convento* y *Dos monjes* fueron además fundamentales en los derroteros que seguirían De Fuentes y Bustillo Oro, cineastas de fundamental importancia en la

cinematografía nacional.

Por otro lado, la herencia estética y estilística que legó Serguei Eisenstein con su filme *¡Que viva México!*, permeó la explotación del folclor mexicano en el cine posterior, sobre todo en las alegorías revolucionarias y en las comedias rancheras, teniendo en la cintas *Redes* y *Janitzio* (que además idealizaron por vez primera el protagonismo indígena), su reflejo inmediato por la consistencia del alegato social y la imagen vigorosa del paisaje mexicano.

Es en el año de realización de estas películas, 1934, al que Emilio García Riera, en su *Historia documental del cine mexicano*, tomo I, pp. 63-64, calificó como de producción de "contenido social":

"La fiebre del cine que en el año anterior había colocado a México a la cabeza de la producción en castellano continuó en 1934, aunque España compartiera en esta ocasión el primer lugar por películas realizadas con México: cada uno de los dos países produjo un total de 23 películas. Entre las mexicanas, se realizaron dos que por años serían citadas como ejemplo del cine de 'contenido social' con las características 'veristas' que Diego Rivera apreció en *Humanidad*:[1] fueron ellas *Redes* y *Janitzio*. Además, *Dos monjes* pareció anunciar el surgimiento de un cine experimentador con pretensiones de cine de culto e intelectual. Y eso no fue todo: *Chucho el Roto*, *Corazón bandolero* y *Cruz Diablo* resultaron auténticas 'superproducciones' para su época, habida cuenta de las pobres posibilidades financieras del cine mexicano.

"La revista *Ilustrado* daba en aquel tiempo las informaciones más acuciosas a propósito de la situación del cine mexicano, situación que no era vista por cierto con optimismo [...].

[1] *Humanidad*, corto realizado en 1933 por el pintor Adolfo Best Maugard para la Beneficencia Pública.

"Por esas informaciones sabemos que 'para un mercado de dieciséis millones de habitantes, de los cuales las dos terceras partes son analfabetas' (artículo de O´Lary, julio de 1934), había en México, según testimonio de Antonio Helú (enero de 1934), 'de nombre cuando menos dieciséis compañías productoras de películas; y se han estrenado catorce películas'. Añadía Helú: 'De las dieciséis compañías productoras, hay tres o cuatro que han producido dos o tres películas [...] y así tenemos que sobran seis empresas productoras en vez de dos'. Todo eso demostraba 'la poca seriedad de la organización. Se está empleando en la producción de películas el sistema de loterías de cartón: no se hace la siguiente lotería hasta que no se hayan vendido todos los cartones. No se produce la siguiente película hasta que no se haya obtenido todo el jugo que es posible sacarle a la primera'.[...]

"De todo lo anterior puede deducirse el claro temor de la burguesía y de la pequeño-burguesía nacionales, ya muy escamadas por la Revolución, de arriesgar su dinero en inversiones tan llamativas pero tan poco sólidas como el cine. Además, el signo político de la época era claramente izquierdista: aquel mismo año fue elegido presidente de la República Lázaro Cárdenas y el fantasma del socialismo podía y debía espantar al burgués. De seguro, la formación en 1934 de la UTECM (Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México) afiliada a una CTM cuyo lema se manifestaba entonces a favor de 'una sociedad sin clases', contribuyó en gran medida a afirmar en los potenciales capitalistas del cine su amor ferviente por las hipotecas.

"Por si esto fuera poco, una dependencia del gobierno, la Secretaría de Educación Pública, acometió la realización de *Redes*. Otro paso que pudo interpretarse como tendiente a la nacionalización del cine, fue el comienzo de la construcción 'a todo costo' de los estudios CLASA

(Cinematográfica Latinoamerica, S.A.) por iniciativa de don Juan C. Alarcón y con financiamiento gubernamental. Esos estudios serían muy superiores a los de la Nacional Productora, que se habían incendiado (poco después de filmarse *El héroe de Nacozari*) y estaban siendo reconstruidos."

La tecnología empleada en el equipo y en las instalaciones de los CLASA (similar a los estudios hollywoodenses) mostraba ya evidentes signos del surgimiento de una industria fílmica nacional. Poco después, el éxito excepcional en los mercados extranjeros de habla castellana —que a partir de entonces serían considerados "naturales"—, de *Allá en el Rancho Grande*, confirmó los auspicios. Este melodrama ranchero, dirigido por Fernando de Fuentes en 1936, sentó las bases para que el cine mexicano se convirtiera en una verdadera industria, y sus películas, en un producto de exportación.

Así, para 1937, la cinematografía nacional tuvo un espectacular avance cuantitativo en términos de producción. Se realizaron 38 películas, contra 25 del año anterior. Entre éstas, destacaron dos dirigidas por el ruso Arcady Boytler: *Así es mi tierra* y *Águila o sol*, en las que un cómico surgido de la carpa, el peladito *Cantinflas*, mostró sus singulares dotes para el humorismo corrosivo, mordaz y de gran arraigo popular, sustentado en gran medida en el uso del lenguaje.

Con estas dos cintas, que forman el bloque **El humor artístico**, se cierra el presente ciclo de películas destacadas de los años treinta.

EL MELODRAMA CABARETERIL: *SANTA* Y *LA MUJER DEL PUERTO*

El rol de la mujer en el cine mexicano está forzosamente emparentado con la idealización divina y mágica del ser femenino en una sociedad mayoritariamente católica, en donde su figura está en el centro de la fecundidad, de lo diáfano, lo intocable. El cine, como el teatro y la literatura, asume su responsabilidad imbricada de la preservación excelsa de la mujer en su eje de esposa sumisa, madre abnegada, prostituta orillada por la insidia nefasta de los hombres, nunca repulsiva y siempre sublime; la mujer del cine mexicano navega siempre tutelada. Las historias tienen el empeño y la misión de clarificar las turbiedades que rodean su zozobra.

Las normas de esta sociedad conservadora y espantadiza sólo sustenta moralejas positivas y es entonces cuando un fenómeno como el de *Santa* centra los periplos de corrientes perdidas. *Santa* es el suceso emblemático que regulará por extensión el abordaje de la visión de la mujer en un contexto societario que le cobije, con muchas atenuantes. La novela del escritor Federico Gamboa es llana, con fuertes tintes moralistas, que no escudriña entre sus propios personajes

salvo en el encauzamiento relativamente fortuito y forzado de la protagonista, dechado de virtud que paga por un negro destino. El texto no reviste mayor interés por sus condiciones temáticas o estilísticas, mas revierte adversidades de contenido y estilo por una definición mayor entre sugestiones de novela rosa: es un *bestseller*. En el momento en que el cine busca posibilidades sugestivas que llegaran a un público masificado, *Santa* se adivina como un éxito seguro; y de hecho existen una versión muda y tres sonoras; la primera de ellas, realizada en 1931 con Lupita Tovar como protagonista, es la que figura en este ciclo.

Santa es oficialmente la primera cinta sonora filmada en México. La naciente Compañía Nacional Productora de Películas la tomó como su empresa inaugural en 1931, por tratarse de un proyecto al que relativamente consideraban garantizado por dos razones: la primera es por el éxito de la propia novela de Federico Gamboa; la segunda, porque años antes, en 1918, ya se había exhibido una primera versión muda que tuvo una buena acogida del público y gozó de un singular apoyo publicitario, como consta en la siguiente nota periodística de *Excélsior* del 26 de junio de 1918:

"Como lo ha venido anunciando la prensa diaria, muy pronto se exhibirá en esta capital la película nacional *Santa*, basada en la popular y conocida novela de Federico Gamboa.

"La cinta de que nos ocupamos ha sido cuidadosamente dirigida y adaptada al lienzo por el inteligente periodista Luis G. Peredo, el que escogió para la interpretación de los personajes a la señorita Elena Sánchez Valenzuela y a los señores Alfonso Busson, Fernando Sobrino, Ricardo Beltri, Carlos Scalan, Armando Vargas de la Maza y a otros elementos valiosos. El muy competente operador José Becerril tuvo a su cargo la cámara y desde luego podemos augurar que el triunfo fotográfico de la vista está asegurado,

pues el señor Becerril es uno de los más hábiles y expertos operadores que existen en esta capital por sus grandes enseñanzas en este ramo que él mismo adquirió en la Gaumont de París.

"En el público metropolitano existe verdadera expectación por conocer este filme que promete ser uno de los más logrados por nuestros artistas mexicanos." [1]

Aún se advierte el comentario de la cinta como *vista*, tal y como se identificaba a la producción del cine silente; aunque la diferencia en este caso es que ya se trataba de un trabajo hecho con un argumento.

Santa significó el inicio del cine sonoro mexicano, de la edificación de su industria y, también, del tema de la mujer como elemento dramático de un sin fin de películas, en las que juega el papel más importante de la historia. La mujer sufrida y abnegada, o bien rebelde y audaz, pero sobre todo, la mujer como figura de belleza y enseñanza. Un afán mítico que el crítico Francisco Sánchez ha definido como "el eterno femenino".

[1] Felipe Garrido: *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la Ciudad de México*, p. 314.

SANTA

PRODUCCIÓN: Compañía Nacional Productora de Películas (en el genérico aparecen Gustavo Sáenz de Sicilia como jefe de producción y J. Castellot Jr. como supervisor) (1931)
DIRECCIÓN: Antonio Moreno
ARGUMENTO: Carlos Noriega Hope
FOTOGRAFÍA: Alex Phillips; operador de cámara: Agustín P. Delgado
MÚSICA: Agustín Lara; dirección musical: Miguel Lerdo de Tejada; las canciones de Lara son: *Santa* (interpretada por Carlos Orellana, posiblemente doblado), un fox, un danzón que bailan Lupita Tovar y pareja y una pieza que Lupita Tovar baila en ropa interior; además hay música andaluza en una escena de juerga flamenca
SONIDO: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito)
ESCENOGRAFÍA: Fernando A. Rivero
EDICIÓN: Aniceto Ortega
INTÉRPRETES: Lupita Tovar (Santa), Carlos Orellana (Hipólito), Juan José Martínez Casado (*Jarameño*), Donald Reed (Marcelino), Antonio R. Frausto (Fabián, hermano de Santa), Mimí Derba (doña Elvira), Rosita Arriaga.
DURACIÓN: 81 minutos

Filmada a partir del 3 de noviembre de 1931 en los estudios de la Nacional Productora con un costo de $45,000.00. Estrenada el 30 de marzo de 1931 en el cine Palacio.

SINOPSIS: Santa es una humilde muchacha que vive feliz con su familia en el pueblo de Chimalistac, hasta que el militar Marcelino la seduce y abandona. Sus hermanos, obreros, al enterarse, la sacan de su casa. Santa va a parar al burdel de doña Elvira, donde toca el piano un ciego, Hipólito. Tanto éste como el torero *Jarameño* se enamoran de Santa, que ha prosperado en su oficio de prostituta. Los hermanos de la joven le comunican que su madre ha muerto. Santa se va a vivir con *Jarameño*, pero éste la sorprende un día con Marcelino y la echa de su casa. Santa, enferma, rueda hasta lo más bajo. Hipólito trata de salvarla del cáncer.

"Nada más seguro, pues, que adaptar de nuevo *Santa* para inaugurar otro cine mexicano (el sonoro). Al efecto se utilizaron los Estudios de la Nacional Productora, que quedaron (con su único interior forrado de cristal) a cargo de otro veterano cinematografista, Jesús H. Abitia (el mismo que los fundara años atrás, en 1922, con el nombre de Estudios Chapultepec); se trajo de Hollywood a Antonio Moreno, Lupita Tovar, Donald Reed (alias de Ernesto Guillén) y Alex Phillips (ayudante entonces, lo mismo que el después famoso Gregg Toland, de George Barnes, fotógrafo favorito del productor Samuel Goldwyn) y se utilizó un 'sistema nacional' de sonido directo inventado por los hermanos Rodríguez, Roberto y Joselito, que habían hecho también en Hollywood su aprendizaje técnico.

"*Santa*, molde del que saldrán decenas y decenas de heroínas (y películas) similares para el cine mexicano, es el arquetipo de la prostituta que debe su condición a la mala fortuna y que en ningún momento desmiente su buen corazón [...]. Su historia es la de los infortunios de la virtud; su imagen, la de la flor pisoteada: el ejemplo de *Santa* hará que a lo largo de toda la historia del cine mexicano, el destrozo de rosas y claveles adquiera proporciones notables

en el empeño de simbolizar la pérdida de la virginidad."[2]

Santa inaugura la sonoridad fílmica mexicana y, también, el estreno de la música popular en el cine nacional, que ya no se separaría nunca. *Santa*, el tema de la cinta, es una composición de Agustín Lara, cuyas canciones acompañarían una gran cantidad de películas posteriores y, en muchos casos, se volverían soportes de la propia narración de la historia. Al respecto, Francisco Sánchez en su libro *Crónica antisolemne del cine mexicano*, p. 16, señaló:

"Su sentido [el de Lara] de la emotividad amorosa, heredero lo mismo del romanticismo de Manuel Acuña que del modernismo de Manuel Gutiérrez Nájera, es el que desde un principio, desde la película *Santa*, penetra, influye y determina los derroteros que habrá de seguir el cine mexicano en su rastreo de los enigmas del eterno femenino. Más que Ramón López Velarde, Agustín Lara es el verdadero poeta nacional."

El escritor Salvador Elizondo, autor de un lúcido ensayo: "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano", publicado en *Nuevo Cine*, N°.1 (abril de 1961), clasifica a *Santa* entre las "películas de prostitución profesional" y escribe de ella lo siguiente:

"En 1918 arranca el cine profesional mexicano con la primera versión de la novela 'naturalista' de Federico Gamboa: *Santa*. El tema [...] se circunscribe a la vida —a la *carrera*— de una prostituta.

"La vida del burdel a través de sus iniciaciones precarias, sus momentos de gloria y su final agrio y fácil, revelaba ya una actitud que propendía a formular endebles moralejas [...]. Desde sus orígenes nuestro cine sentaba sus reales

[2] Emilio García Riera. *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, pp. 26-27.

en el ámbito de las costumbres, sin darse cuenta de que éstas no son más que las mixtificaciones sistemáticas de una época y una sociedad [...]. La carrera cinematográfica nos ilustra, no obstante, acerca de una condición peculiar que reiteradamente cobra un lugar preeminente en el alma mexicana; la idealización, por medio de la moraleja, de la prostituta, ese ser irresistiblemente atrayente y sin embargo vedado."

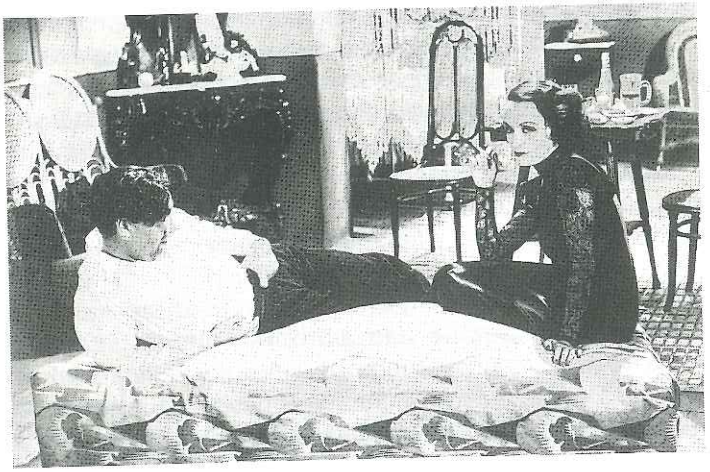
En una nota de Jacques Chevallier, publicada por la revista *Image et Son* con motivo de la proyección de la cinta en el cine Ranelagh de París, en el marco de la Semana del Cine Mexicano (noviembre de 1963), se señala lo siguiente:

"*Santa* es una *Naná* mexicana: Federico Gamboa es un novelista naturalista cuya inspiración se acerca a la de Zola [...] la parte de melodrama es aparente, aún evidente (¡y a ratos insoportable!), pero el realismo social no es pese a ello descuidado. Si las tristes aventuras de Santa y los múltiples reveses de su fortuna hacen a momentos sonreír, algunos cuadros (como el del burdel) son de una aspereza impresionante."

Santa no se aprecia tan sólo por lo que representa por sí sola, como película, sino por todo aquello que se desprendió de su realización: el inicio exitoso de la producción sonora en el cine nacional, de la que se abrirían grandes posibilidades para muchas cintas inmediatas; la temática de la prostituta víctima de atropellos de una sociedad que la señala; la incorporación de actores y técnicos que buscaban fortuna, o bien trabajaban en Hollywood a falta de una industria cinematográfica mexicana, y que después de *Santa* retornarían a laborar en México.

Entre las personalidades (que entonces no lo eran) "repatriadas", estaba una actriz que había viajado a Hollywood para una prueba de cine que nunca realizó: Andrea Palma, quien regresó para ocupar su lugar en el cine mexicano, por siempre, con el papel que la fijaría en la memoria colectiva, el de Rosario, *La mujer del puerto*.

LA MUJER DEL PUERTO



PRODUCCIÓN: Eurindia Films, Servando C. de la Garza (1933)
DIRECCIÓN: Arcady Boytler; codirección técnica: Raphael J. Sevilla; asistente: Ricardo Beltri
ARGUMENTO: Guz Águila, inspirado en un cuento de Guy de Maupassant; adaptación: Guz Águila y Raphael J. Sevilla; diálogos: Guz Águila y Carlos de Nájera
FOTOGRAFÍA: Alex Phillips; efectos especiales: Salvador Pruneda
MÚSICA: Max Urban; canciones: Manuel Esperón (música) y Ricardo López Méndez (letra); canción tema: *La canción del puerto*, interpretada por Lina Boytler
SONIDO: José B. Carles
ESCENOGRAFÍA: Fernando A. Rivero
EDICIÓN: José Marino
INTÉRPRETES: Andrea Palma (Rosario), Domingo Soler (Alberto Venegas), Joaquín Busquets (marino borracho), Consuelo Segarra (doña Lupe, vecina), Arturo Manrique *Panseco* (marino argentino), Jorge Treviño *Panqué* (marino norteamericano), Francisco Zárraga (novio de Rosario), Lina Boytler, Roberto Cantú Robert, Elisa Soler
DURACIÓN: 76 minutos

Filmada a partir del 24 de noviembre de 1933 en los estudios México-Films. Estrenada el 14 de febrero de 1934 en el cine Regis.

SINOPSIS: En un paseo por el campo, Rosario se entrega a su novio. El padre de ella, don Antonio, que trabaja como carpintero en una funeraria, enferma gravemente. Rosario no tiene dinero para comprarle medicinas. Basilio, patrón de Antonio, trata de abusar de Rosario. Además, ella comprueba que su novio la traiciona con otra. Antonio va a reclamarle al novio y éste arroja al viejo por las escaleras. Rosario vuelve con las medicinas fiadas y encuentra a su padre muerto. Lo entierra sola y triste mientras se celebra el carnaval por las calles. Pasa el tiempo. Un barco hondureño llega a Veracruz. En él viene el marino Alberto, que libra en un cabaretucho a la prostituta Rosario de un borracho. Alberto y Rosario van al cuarto de ella. Hacen el amor y, después, en conversación dramática, descubren que son hermanos.

En su libro *Un siglo de cine*, Edgar Soberón Torchia, pp.157-159, realiza una ubicación general de las circunstancias que vitalizaron la producción en español en España, Argentina y, sobre todo, en México, hasta la realización de *La mujer del puerto*:

"En 1929, el mayor mercado de unidad lingüística que Hollywood cubría era los casi cien millones de espectadores del conjunto de países hispanoamericanos y España. Para cubrir la demanda, no bastaba la incipiente producción de los cines argentino, español y mexicano. Pero la lengua inglesa encontró resistencia tanto en los países europeos con industria propia, como en los de habla hispana; el alto grado de analfabetismo hacía del subtitulado una barrera y, en casos como el de México, la defensa del idioma y el espíritu nacionalista cuestionaron la proliferación de los filmes hablados en inglés.

"A fines de los años 20 y principios de los 30, México —que poseía una valiosa prehistoria fílmica muda de cine documental, realizado por Enrique Rosas, Jesús H. Abitia,

Salvador Toscano y Jorge Stahl, entre otros— tomó la delantera del cine sonoro español: primero con los discos Vitaphone y luego con el sistema inventado por los hermanos Rodríguez, en el que fue estrenada *Santa* en 1932, segunda versión de la novela homónima de Federico Gamboa, realizada por Antonio Moreno, actor español traído desde Hollywood para dirigirla. La importación no es extraña, puesto que la industria estadounidense patrocinaba en California algunos filmes escritos o dirigidos por españoles como Edgar Neville, Gregorio Martínez Sierra y Enrique Jardiel Poncela; y en los rodajes de versiones simultáneas de sus filmes utilizaba actores hispanos [...].

"Pero ni el 'español neutro' ni los relatos y estilos híbridos eran convincentes, y a mediados de la década la producción de cine hispano en Hollywood decreció. Argentina —que contaba con clásicos mudos de temas populares, como *Nobleza gaucha* (1915), de Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche y Humberto Cairo, y *Juan sin ropa* (1919), de Georges Benôit— comenzó a dominar el mercado del cine en español con filmes como *Tango* (1933) y *Riachuelo* (1934), de Luis Moglia Barth, *Ayúdame a vivir* (1936) y *Besos brujos* (1937) de José Agustín Ferreyra, con estrellas como Libertad Lamarque y Luis Sandrini. A la par, en México empezaron a gestarse las películas de charros, las de aliento épico inspiradas en la revolución de 1910 y el melodrama de pecadoras, inaugurado por *Santa*, cuyo éxito entusiasmó a un grupo de productores, tanto nuevos como veteranos, para desarrollar la industria, con el apoyo que se les otorgó durante la presidencia de Lázaro Cárdenas.

"Género popular, perdurable y de arraigo en tradiciones mexicanas, el melodrama de pecadoras, casi por regla, representaba a una joven provinciana que perdía la virginidad, era abandonada por su seductor y se convertía en prostituta. Lo que la distinguía de sus colegas foráneas era su cargado moralismo católico, al igual que el culto a la

madre de sus clientes, que adquiría aspectos fanáticos derivados del machismo [...].

"Esta ambigüedad alcanzó significados sorprendentes en *La mujer del puerto*, cinta en la que un marino es, en una sola madrugada, primero admirador, luego cliente y después hermano de la misma prostituta. La puesta en escena que se regodea en la seducción del marino, hace que —aún hoy— la revelación del parentesco sea más sorprendente que el nexo en sí [...].

"Aunque *La mujer del puerto* es un filme irregular, que no logra equilibrar su rara estructura —dividida en un largo primer acto expositivo, un segundo acto breve y un abrupto epílogo—, superó a *Santa*, filme antecesor, y abrió el camino a las pecadoras del futuro. Y, sobretodo, su rentabilidad dio confianza a un cine a la zaga de Hollywood, que atraía a sus principales intérpretes."

Francisco Sánchez acotaría en su *Crónica antisolemne del cine mexicano*, pp. 11-13:

"Dos años después de *Santa*, nuestro cine hablado conseguiría su primera buena película: *La mujer del puerto*. En ella, Lina Boytler cantaba: 'Vendo placer a los hombres que vienen del mar'. No es difícil imaginar de qué se trataba la película [...]. La anécdota había inspirado sendos relatos a Guy de Maupassant y a León Tolstoi y motivó a Arcady Boytler (el mismo que también dejó a la Ciudad de México el cine Arcadia) para dirigir un filme de atmósfera entre brumosa y naturalista, en el que se advertían las huellas de las corrientes estéticas entonces en boga en Alemania y la Unión Soviética, y en donde la dimensión trágica alcanza una melancólica belleza.

"Si el rostro de *Santa* fue el de Lupita Tovar, el de *La mujer del puerto* fue el de Andrea Palma. En ambos semblantes alentaba con estremecimientos el misterio del eterno femenino. Para el *voyeur* se empezaba así con buen ojo y mejor fortuna: mujeres hermosas que ejercían ante la cámara el oficio más antiguo del mundo. 'El eterno ideal confesado del hombre —diría D.H. Lawrence— es la prostituta'.[...]

"En el principio fue la prostituta. Después aparecería la madre. Desde entonces, el melodrama fílmico a la mexicana ha oscilado entre esos dos polos. Por un lado el placer, es decir el pecado, y por el otro la abnegación, es decir la virtud [...].

"Dicen que Eva ofreció una manzana a Adán. Ella era la manzana. En su breve y hermosa novela titulada *Aura*, el escritor Carlos Fuentes utilizó como epígrafe este texto de Jules Michelet: 'La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación. Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer'.

"De ahí que la imagen de Eva, una diosa que tiene todos los rostros femeninos del orbe (y algunos más), haya reinado siempre en las visiones reales y quiméricas de los guerreros y cazadores, esto es, de los hombres. De ahí que su imagen sea desde el origen —Venus de Laussel, Willendorf y Tlatilco—, el meollo del arte y la inspiración de los artistas. Como el cine tiene algo de arte, y sus realizadores algo de artistas, es simplemente natural que la magia de la mujer haya sembrado su hechizo en sus dominios.

" 'El cine es el arte de contemplar a la mujer', escribiría en la revista *Nuevo Cine* el etéreo Zachary Angelo [...]. El director de *Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen, diría en su turno lo siguiente: 'El cine es el arte de poner a una chica bonita a hacer cosas bonitas'."

Jorge Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*, p. 111, expondría así su mirada a *La mujer del puerto*:

"*La mujer del puerto* es la única persecución valiosa y consciente del mito femenino que haya emprendido el cine mexicano, con la ventaja de que esa persecución se realizaba en un periodo histórico en que tales mitos aún podían surgir. Como se ha escrito en múltiples ocasiones, Andrea Palma es una especie de Marlene Dietrich veracruzana. Con voz grave, ademanes despectivos, gesto siempre adusto, ojos adormilados, cigarrillo colgando de los labios, irresistible mirada pérfida, mejillas hundidas y cubiertas de encajes negros [...]. Si *Santa* era lo mínimo puritano, *La mujer del puerto* es la exacerbación de los sentidos; si *Santa* era el melodrama rastrero, *La mujer del puerto* es el ideal sobrehumano de un ritual contacto con la destrucción amorosa."

Luz Alba advirtió en *Ilustrado* (febrero de 1934), la importancia de la cinta, como lo demuestra el primer párrafo de su crítica:

"Es la primera película nacional que verdaderamente merece el calificativo de excelente, o por lo menos puede aplicarse a una parte de ella."

En otro número de *Ilustrado*, el periodista Carlos Noriega Hope, citado por Emilio García Riera, se refiere a la opinión anónima de un pintor:

"Los únicos detalles de arte puro cinematográfico —y entiéndase bien, sólo destellos— nos los ha dado un extranjero: Arcady Boytler. En *La mujer del puerto* la escena de las tres viejas chismosas de la vecindad tiene un aliento desconocido en nuestras grises producciones." [3]

En su ensayo "Moral sexual y moraleja en el cine mexicano" (*Nuevo Cine*, número uno), Salvador Elizondo sitúa a *La mujer del puerto* entre las "películas con contenido erótico" y afirma de ella que "ya aportaba a la cinematografía mexicana una actitud de la cual no hubiera sido vano esperar realizaciones más importantes. Esta película sobrecargada de elementos poéticos no logró constituirse en una unidad autosuficiente. Temas que más tarde se habrían de convertir en característicos, no sólo del cine, sino de la vida intelectual mexicana, ya se encontraban conjugados aquí aunque precariamente: la muerte, la prostitución, triste y desprovista de *glamour* y finalmente la subversión moral estropeada por desgracia por una moraleja del tipo 'el que la hace la paga' y que en el filme tomaba la forma de un incesto fatídico no sin reminiscencias del drama clásico."

En un folleto dedicado por la UNAM y la Dirección de Cinematografía al viejo cine nacional, Carlos Monsiváis escribe:

"Boytler realiza el primer filme mexicano singular,

[3] Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 54.

absolutamente personal. Pese a sus múltiples defectos, *La mujer del puerto* posee atmósfera y personajes, está dotada de cierta insólita intensidad." Y añade a propósito de Andrea Palma: "posee [...] una fuerza, un estilo de expresión que contrasta con las dulzonas y desvaídas interpretaciones de las Magda Haller y Lupita Tovar de la época." [4]

Tomás Pérez Turrent afirma en su artículo "Notas sobre el cine mexicano del pasado", aparecido en *El Día* (19 de febrero de 1968):

"Mucho se ha hablado de la influencia del expresionismo alemán en Boytler. En efecto, existe, pero no es la única influencia; presentes están la de Jacques Feyder, de Lacombe posvanguardista, nada más que Boytler los supera a todos. *La mujer del puerto* es infinitamente superior al mito *Caligari*, a los planos ensayos expresionistas de Pabst, superior a todo Paul Leni, Arthur Robinson o Paul May."

Georges Sadoul, por su parte, sostiene en su *Dictionaire des films*:

"Esa película de atmósfera cautivante y sensible, que no dejó de tener relación con el realismo poético francés, marcó el comienzo del renacimiento mexicano."

La mujer del puerto dio una dimensión distinta de la visión del prostíbulo y sus personajes. La prostituta bonita y sufrida de *Santa*, tendría en el personaje de Rosario una transformación que, si bien permanecía dentro del marco del melodrama tradicional, se permitía un juego mucho más atrevido, con una atmósfera densa y difícil que recuperaría años más tarde Emilio *Indio* Fernández para hacer *Salón México*; aunque las características de la trama se acercarían más a *Santa*, la composición de los lugares de la historia son más próximos a *La mujer del puerto*. De este cine del

[4] *Ibid.*

cabaret llegarían después cintas del tipo de *Bellas de noche*, que trazarían la saga de películas del desnudo fácil y la picaresca que degradarían al género hasta volverlo otra cosa, muy olvidable. *La mujer del puerto* es el máximo clásico de ese cine y de hecho daría inspiración para otras dos versiones, la última de ellas dirigida por Arturo Ripstein, prácticamente desconocida a falta de su exhibición comercial. Ambas películas, *Santa* y *La mujer del puerto*, marcan dos momentos clave en la historia del cine mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*. México, Editorial Grijalbo, 1993. 297 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo I. México, Editorial Era, 1978. 310 pp.

GARRIDO, Felipe. *Luz y Sombra. Los inicios del cine en la prensa de la Ciudad de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. 652 pp.

SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano*. México, Universidad Veracruzana, 1989. 223 pp.

SOBERÓN Torchia, Héctor. *Un siglo de cine*. México, Cine Memoria, 1995. 446 pp.

NOTA: Las sinopsis y fichas técnicas corresponden a *Historia documental del cine mexicano*, así como todos los testimonios, exceptuando los de los autores señalados dentro de la bibliografía.

UN EXPRESIONISMO A LA MEXICANA: *EL FANTASMA DEL CONVENTO* Y *DOS MONJES*

Oídos con el alma,
pasos mentales más que sombras,
sombras del pensamiento más que pasos,
por el camino de ecos
que la memoria inventa y borra

Octavio Paz, *Pasado en claro*

En el cine mexicano se identifican diversos estilos y corrientes cinematográficas que han determinado el perfil artístico de la obra de varios directores y también de algunas de las mejores películas nacionales. Así, el surrealismo o el expresionismo alemán, han sido fuente de inspiración para la filmación de historias mexicanas que han partido del seguimiento de esas corrientes. En ese sentido, dos cintas centrales, de enorme riqueza visual y complejidad psicológica de sus personajes, son *El fantasma del convento* y *Dos monjes*, dirigidas por Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro respectivamente. Ambas películas están influidas en gran medida por el expresionismo alemán y su estilo de realización deslumbra tanto por su condición de época como por sus elementos narrativos.

El expresionismo alemán alentó a realizadores de todo el mundo a contar historias con las condicionantes plásticas de esta corriente. En ella, las alegorías subjetivas y las tendencias al realismo exasperantemente mágico e irreal, son elementos que inducen a la identificación de pensamientos y alientos que no pueden ser captados sin las confesiones de los personajes. El expresionismo busca con su "deformación estética", nada tangible o natural, hallar todos aquellos sesgos de personalidades y situaciones que se prefiguran en curvas inexplicables, sombras temerarias, perspectivas contrarias a la percepción normal del mundo por el ojo humano.

El crítico Edgar Soberón Torchia, al analizar en el libro *Un siglo de cine*, pp. 69-70, a una película clave de la corriente expresionista, *El gabinete del doctor Caligari*, hace los siguientes señalamientos sobre el expresionismo alemán:

"El cine alemán, cuyo objetivo principal era la producción de filmes de 'aliento nacional', ganó gran lustre con espectáculos de corte seudohistórico, con cintas realistas bajo la influencia del *Kammerspiel* (teatro de cámara) y, sobretodo, con filmes expresionistas.

"Estética modernista que influyó en la literatura, la pintura, el teatro y la danza, el expresionismo se incorporó al cine tardíamente pero haciendo una entrada triunfal. Hoy se nos presenta como el primer movimiento de subversión en la historia del arte cinematográfico, en un momento en que los cineastas estadounidenses buscaban la sucesión fluida de acontecimientos mediante el refinamiento de la continuidad para aumentar la impresión de realidad.

"Opuestos al naturalismo, los expresionistas buscaron la imagen subjetiva que descubría lo que estaba oculto tras la realidad aparente, la imagen que mostraba el secreto de las apariencias. Exigían de su público (ante 'insultos psicológicos' provocados por la utilización de líneas oblicuas y volúmenes distorsionados) una participación más radical en la relación espectador-filme, propuesta atípica dada la orientación del cine comercial de la época. La fuente de inspiración para la trama de sus filmes la encontraron en la leyenda y el mito insertos en la literatura romántica alemana, a menudo dotada de elementos fantásticos; asimismo, las imágenes expresaban estados de ánimo y atmósferas, frecuentemente lúgubres."

El fantasma del convento y *Dos monjes* son realizadas en 1934, y su efectividad corresponde al oficio de dos cineastas que aportarían significativamente al cine nacional. Fer-

nando de Fuentes es probablemente la figura más relevante entre los directores mexicanos de los años treinta y cuarenta; su prolífica carrera se sostuvo y el listado que la crítica reserva a lo mejor de la producción cinematográfica mexicana tiene siempre varios títulos suyos. Juan Bustillo Oro, director y guionista de 58 largometrajes, realizó varias de las cintas más taquilleras de los cuarenta, y abordó con singular talento lo mismo comedias como *Ahí está el detalle*, que melodramas puros al estilo de *Cuando los hijos se van*. Ambos cineastas trabajaron juntos en diferentes oportunidades, incluyendo *El fantasma del convento* —donde Bustillo Oro coescribió el guión— y *El compadre Mendoza*, proyecto inicial de Bustillo Oro (que realizó el guión aprobado para su filmación) y que dio a De Fuentes ocasión para realizar un clásico (el crédito de Bustillo Oro como codirector existió únicamente en el membrete).

Fernando de Fuentes, maestro del cine nacional, hizo lo que para muchos es el esfuerzo más plausible de penetrar un género poco conseguido en México, el del cine de horror. *El fantasma del convento* sentaría un precedente sólido para las posibilidades de este género poco socorrido y, sobre todo, filmado con escasa fortuna. Al respecto, el crítico Jorge Ayala Blanco, en su libro *La aventura del cine mexicano*, pp.156-158 y 162-163, escribió:

"El cine mexicano no ha sido una empresa artística que se distinga por el desbordamiento de la capacidad imaginativa. Lo insólito, como categoría de la poesía cinematográfica, y posiblemente su condición *sine qua non*, es y sigue siendo un terreno baldío.[...]

"Un problema parecía plantearse en el origen de este cine. ¿De dónde iba a extraer el material que necesitaba para nutrir su incipiente y ya insaciable voracidad de fantasía espeluznable? La respuesta no se buscó en el único antecedente serio de ese género en México: *El fantasma*

del convento de Fernando de Fuentes (1935). Prefirió diversificarse en un caos bárbaro de literatura universal, de cine de horror clásico y de leyendas nacionales.[...]

"La sinopsis evocadora de la película de Fernando de Fuentes sugiere con claridad cuáles son sus virtudes: la trama es lineal y sin ramificaciones, a pesar dé que se desarrolla en un tiempo que no es presente ni pasado sino posible. Se estructura como un cuento. Es la consecuencia de una sola, inicial situación. Lo fantástico no se desprende de la índole sobrenatural de algunos hechos; todo lo que ha sucedido es fantástico. Estábamos inmersos en la realidad de un mundo fantasmal y no lo sabíamos. Sólo alcanzábamos a percibir el malestar de una atmósfera gris, difusa y oprimente, que magnificaba las pasiones en el crimen y la transgresión.

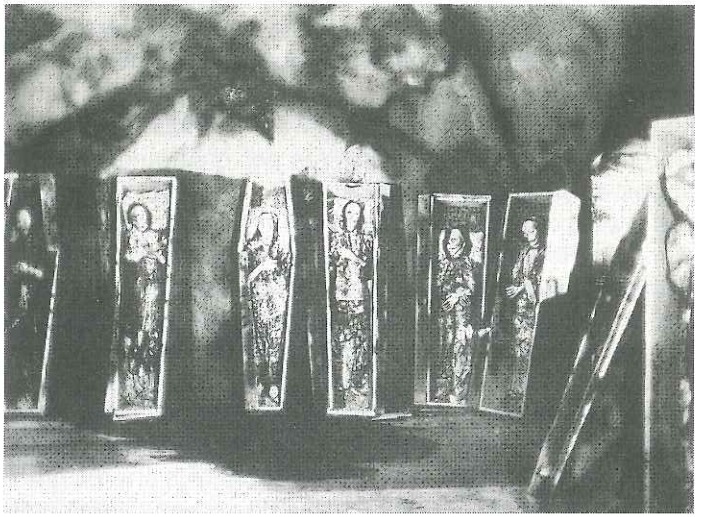
"El erotismo y la liturgia se complementan como las dos mitades de un mismo fruto. En una sola ocasión, De Fuentes nos muestra abiertamente lo sobrenatural. Es una escena inquietante e inolvidable por la economía de recursos con que está realizada. La secuencia clave es una constante en la obra del padre del arte cinematográfico mexicano. La sangre que escurría por el libro y el movimiento de un muerto no se apoyaban por la aparatosa retórica visual que caracteriza al género. Antes bien, la escena que llevaba la tensión dramática a su punto más alto se efectuaba por medio de planos generales y leves gestos en un decorado cuya carga emotiva trascendía lo puramente formal.

"Resulta asombroso reconocer que en la obra de De Fuentes eso ocurre a menudo. Una sola escena de gran intensidad y de distante elegancia sostiene todo el relato. La convención narrativa se convierte así en una incontaminada vivencia poética prolongada. Y todo esto, a pesar del primitivismo elemental del lenguaje cinematográfico de la época en el cine mexicano.

"Por este mismo camino arribamos a las cualidades mayores de Fernando de Fuentes. La modernidad de sus mejores obras (las de la década de los treinta) deriva en un inesperado clasismo. La inspiración del director se saciaba en dos aguas cuya nobleza ninguno de sus colegas había intuido en nuestro país. Sus búsquedas expresivas estaban vinculadas al movimiento general del cine y a la vez trataba de encontrar el tono justo de su nacionalidad. *El fantasma del convento* entronca con el gran cine expresionista alemán y el cine de horror norteamericano de los principios de la década en una tendencia común: la imaginación fantástica se consideraba como un instrumento de la poesía y la fascinación visual. Y no sería ocioso mencionar el nombre de José María Roa Bárcenas, al lado del título del filme (como tampoco lo sería citar a Vicente Riva Palacio como antecedente de *Cruz Diablo* o a Rafael Delgado a propósito de *Las mujeres mandan*).

"El camino de Fernando de Fuentes participa del espíritu literario mexicano del siglo XIX, remite a una herencia cultural específica sin abominar de las leyes propias del cine de géneros. Por todo esto, *El fantasma del convento* adquiere un significado tan inteligente como los símbolos eróticos y religiosos que emplea. Allanamos el mundo de la fantasía sin que la razón desmienta sus facultades. Pero al volverse palpable la irrealidad con que convivimos, *El fantasma del convento* muestra el riesgo que corre la conciencia cuando elude reconocer el misterio."

EL FANTASMA DEL CONVENTO



PRODUCCIÓN: Producciones FESA (Films Exchange, S.A.), Jorge Pezet (1934)
DIRECCIÓN: Fernando de Fuentes
ARGUMENTO: Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro; adaptación: Fernando de Fuentes
FOTOGRAFÍA: Ross Fisher
MÚSICA: Max Urban
SONIDO: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito)
ESCENOGRAFÍA: Fernando A. Rivero
EDICIÓN: Fernando de Fuentes
INTÉRPRETES: Marta Roel (Cristina), Enrique del Campo (Alfonso), Carlos Villatoro (Eduardo), Paco Martínez (padre prior), Victorio Blanco (monje), José Rocha
DURACIÓN: 85 minutos

Filmada a partir del 9 de abril de 1934 en los estudios México-Films.
Estrenada el 27 de junio de 1934 en el cine Balmori.

SINOPSIS: Alfonso, Eduardo y la esposa del segundo, Cristina, se pierden de noche en el campo y son guiados por un hombre misterioso al llamado Monasterio del Silencio. Cristina trata de inducir a Alfonso al adulterio y su historia parece referida a otra que les cuenta el viejo padre prior del convento. Un tal Fray Rodrigo, que sedujera a la mujer de su mejor amigo, murió en el convento sin confesión. Han sido en vano todos los esfuerzos por enterrarlo: siempre vuelve a su "celda maldita." Alfonso, que está dispuesto a ceder a los requerimientos de Cristina, encuentra abierta la celda de Rodrigo y entra en ella. Allí, la momia del fraile pecador le indica con la mano un libro demoniaco. Al leerlo Alfonso, aparece escrita con sangre en una de sus páginas la palabra "Morirá", proyección del deseo de quien la lee. Alfonso, horrorizado, ve que el fraile ha sido sustituido por el cadáver de Eduardo y que la puerta de la celda se ha cerrado.

La crítica cinematográfica ha mostrado especial apreciación a los méritos de la película. En los siguientes testimonios se rescata esa percepción:

L. de L. en *El Universal,* México, D.F., 29 de junio de 1934:

"Con un buen sentido que merece encomio, cuanto de truculento vemos, obedece a algo que existe entre los tres personajes principales, Cristina, Alfonso y Eduardo, a un drama moral de incipiente infidelidad, que se remedia, a no dudarlo, por cuanto de fantástico sucede en aquella noche en el misterioso convento.[...]

"Las escenas todas de noche que suceden en el interior del referido convento, son un alarde de medias luces y de nocturnidad en las galerías, en los claustros de fuertes columnas, en el amplio refectorio, en las celdas con unas míseras velas: en fin, en la escena culminante de la película cuando Enrique del Campo, actor de mérito y que vive con

fuerza el papel, contempla el esqueleto del hermano Rodrigo, el de la fantástica leyenda y cree por desvarío de su mente que los restos de tantos años del fraile, se convierten en el cadáver de su amigo Eduardo, a cuya mujer él desea, y sufre profundo desmayo, encontrándose al volver en sí, sobre el piso de uno de los claustros de aquel abandonado convento.

"Si todo lo que allí vemos, la procesión de los frailes, el perrazo huraño llamado *Sombra*, nombre simbólico; la comida de los monjes que resulta ser ceniza; la historia del prior, bien referida por Paco Martínez; la aparición de *El Desconocido,* que conduce a los tres jóvenes perdidos en el bosque a la puerta del fantástico convento, y cuanto allí sucede no estuviera tan perfectamente logrado, midiendo por grados el interés que es enorme, que nos domina, que nos hace su presa clavando nuestros ojos en la pantalla, la cinta rodaría al fondo de los cuentos vulgares de las brujas. Por eso estas obras son difíciles de lograr y cuando las vemos tan completas como *El fantasma del convento*, hay que alabar a su director Fernando de Fuentes, que ha acertado en la película más difícil de cuantas le hemos visto dirigir hasta ahora."

Alfonso de Icaza en *El Redondel* , México, D.F., 1º. de julio de 1934:

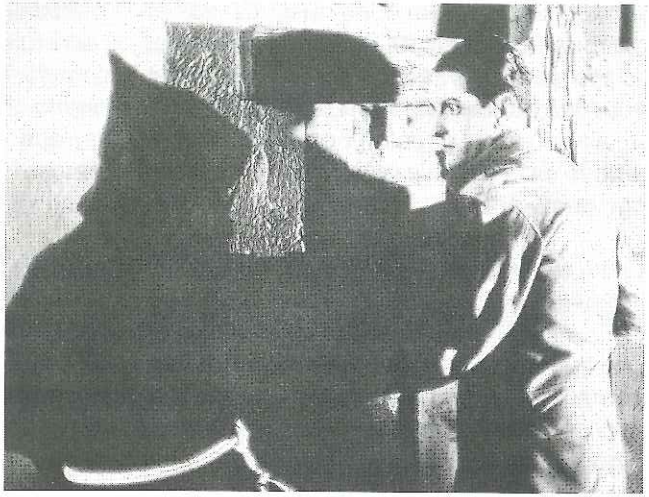
"Todo tiene una íntima relación con la vida real; es una voz de amenaza y de advertencia que viene a evitar la traición que el protagonista estaba a punto de cometer con su mejor amigo.[...]

"La sombría majestad de los claustros de Tepoztlán es un bello y apropiado escenario para la intriga que se desenvuelve en aquella noche de terror."

Alfonso Patiño Gómez en *El Cine Gráfico*, México, D.F., 1º. de julio de 1934:

"¡El misterio! Esa penumbra plagada de magias y sortilegios que rueda por el mundo, sembrando leyendas o rehaciendo supersticiones. Esa negrura inexcrutable de la muerte, que la cruz de la vida no ha llegado a palidecer siquiera. ¡El misterio! ¡Cómo no va a atraernos si por eso, por el misterio de la vida, estamos vegetando en el mundo!

"Tiene la trama de *El fantasma del convento* –escrita por Jorge Pezet, Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro—, una fuerte construcción psicológica. Es, ciertamente, de cuantas historietas 'de misterio' hemos visto en el celuloide, la más recientemente delineada; tanto que, a ratos, hasta invita a filosofar [...].



"Salta a la vista que la dirección de *El fantasma del convento* puso gran parte de ese interés que hemos venido señalando. Si bien es cierto que el libreto, por sí solo, encierra suficiente atracción, verdad es también que el hilván de las escenas, la propiedad con que está realizada cada una, la mímica y

el dicho de los intérpretes y el 'ambiente' general en que se mueve el relato, todo ello realzando la factura de la cinta, redondearon los resultados logrados con positivo acierto.[...]

"Es innegable y a todas luces notorio el adelanto de Fernando de Fuentes. Ya no sólo, como en su película anterior, se nota la ausencia de 'fallas' en la escenificación, sino que, además de una obra técnicamente intachable, se admira el sentimiento del artista. Así están los bellos emplazamientos de la cámara, revelados en *El fantasma del convento*."

José de la Colina en su artículo "Insólito y fantasía en el cine mexicano", en *El Heraldo Cultural*, México, D.F., 11 de abril de 1971:

"Los fantasmas en el cine mexicano aparecen casi siempre con una intención moralizante y esto es lo que da al filme un aire ñoño en el que también hay mucho de misoginia (la mujer como eterna inductora al pecado, etc.). Con todo el filme es magnífico. De Fuentes emplea un sentido clásico del montaje, su gran ciencia del encuadre, para poblar el convento colonial de Tepoztlán con una verdadera atmósfera de ultratumba. La monotonía y la reiteración de gestos, deliberadas, conducen la historia con un ritmo obsesivo y unos cuantos detalles introducen de modo concreto lo sobrenatural, mano que irrumpe en el cuadro, un perro que está y no está dondequiera, la comida que se convierte en ceniza, la mano momificada que señala sobre el libro la chorreante, sangrienta sentencia: 'Morirá.' La invención más admirable del filme se halla al final: el portentoso desplazamiento temporal que significa una palabra escrita sobre la mesa la noche anterior y cubierta con un polvo de siglos. Con este detalle, de una inteligencia rara en el cine de la época, el filme adquiere un tono borgesiano."

María Luisa López-Vallejo y G., en su tesis profesional *La religión en el cine mexicano*, México, D.F., UNAM 1978, pp. 46-49:

"Centrando el interés en la utilización de la figura conventual, se aprecia que Fernando de Fuentes supo dar al monasterio esa ambientación hipnótica que tanto propicia las perturbaciones anímicas de los sujetos, creando y mostrando buena actividad onírica."

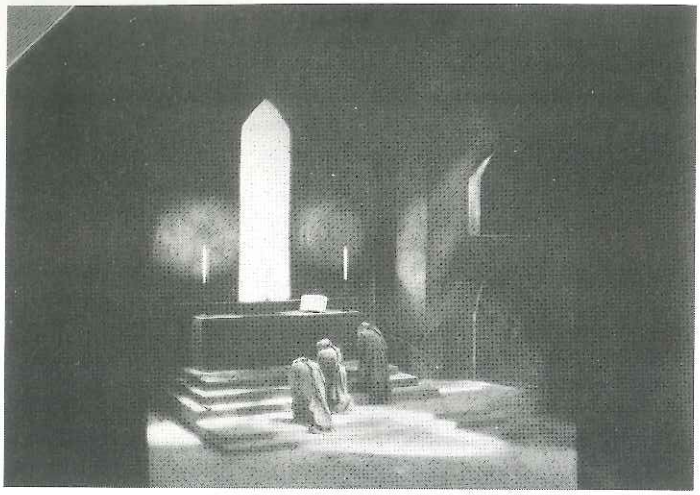
Jorge Guerrero Suárez en *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, D.F., N°. 8, diciembre de 1978, p. 22:

"*El fantasma del convento* [...] es una excelente y bellísima película de horror, donde los laberintos del inconsciente explican la realidad y viceversa como en un juego de espejos; por otra parte su director mezcla elementos fantásticos tradicionales tomados de los relatos de Roa Bárcena con otros tomados del expresionismo alemán y del clásico de cine de horror norteamericano."

El fantasma del convento es una cinta en la que los elementos del misterio están estrechamente ligados con la condición natural del misterio de los santos. El juego que el director hace de los elementos religiosos es de suma importancia y prevalecen como puntal del relato. Lo más importante de este aspecto es el tratado visual que se da de la imagen venerada de la última cena: Jesús y sus doce apóstoles reunidos para la celebración del pan y el vino previo al viacrusis. En la trama, la mujer y los dos hombres que han llegado al convento son convidados a una cena en un salón de apreciables dimensiones, cuyo centro está dominado por un cuadro de la última cena, imagen que representa la consternación de los comensales al conocer una traición, la traición de Judas, en tanto que entre los mismos personajes ronda la posibilidad de una traición, la comprendida en el adulterio. A esto hay que agregar un

aspecto más que de ninguna forma puede verse como casual: los monjes del convento son trece, mismo número que reunía la mesa de la última cena.

DOS MONJES



PRODUCCIÓN: Proa Films, hermanos San Vicente (1934)
DIRECCIÓN: Juan Bustillo Oro
ARGUMENTO: José Manuel Cordero; adaptación: Juan Bustillo Oro
FOTOGRAFÍA: Agustín Jiménez
MÚSICA: Max Urban; canciones : Manuel M. Ponce y Raúl Lavista
SONIDO: B.J. Kroger
ESCENOGRAFÍA: Mariano Ramírez Granada y Carlos Toussaint
EDICIÓN: Juan Bustillo Oro
INTÉRPRETES: Magda Haller (Ana), Víctor Urruchúa (Juan), Carlos Villatoro (Javier), Emma Roldán, Manuel Noriega, Sofía Haller
DURACIÓN: 85 minutos

Filmada a partir del 17 de septiembre de 1934 en los estudios México-Films. Estrenada el 28 de noviembre de 1934 en el cine Iris.

SINOPSIS: Dos monjes se pelean en un monasterio. Llamados a confesión, cada uno revela una versión diferente de la misma historia. Javier cuenta que él y su madre recogieron a una joven vecina, Ana, repudiada por su padre. Javier y Ana se hicieron novios. Un día, Javier sorprendió a Ana a punto de abrazarse con el mejor amigo de él: Juan, que al regresar de un viaje se había hecho inseparable de

la joven pareja. Los dos hombres lucharon y Ana murió al recibir un disparo que Juan destinaba a Javier. Éste, después de intentar la venganza de su novia y de buscar en vano a Juan, se retiró al monasterio. La confesión de Juan es muy diferente. Él conocía y amaba a Ana antes de reencontrarla en casa de Javier. Ana se había hecho novia de Javier por piedad, pero amaba a Juan y se reprochaba con él de desear la muerte del otro.

Fernando Rendón en *Ilustrado* (diciembre de 1934):

"Lo más interesante de *Dos monjes*, como originalidad, es la repetición de un mismo relato cinematográfico a través de dos temperamentos. Normales ambos, de Javier, el protagonista, ni siquiera puede decirse que era un paranoide, pero exaltado el uno y frío el otro. Este intento de aplicar el procedimiento patentado por Pirandello en la escena, ha de llamar la atención de muchos realizadores americanos, que sin duda verán la película en el Teatro Filmarte, ya que tiene suficiente categoría para entrar allí. Y no será raro que pronto veamos a un Mamoulian o a un Capra apareciendo como realizadores de cintas en las que se emplee tal procedimiento, nacido en un modesto estudio cinematográfico mexicano."

En su artículo sobre el cine mexicano publicado en la revista *Cuadernos*, Néstor Almendros aporta los siguientes datos:

"En *Dos monjes*, Bustillo Oro nos cuenta una historia dos veces: [...] es un procedimiento que pondría de moda, con *Rashomon*, Kurosawa unos veinte años más tarde. Pero en la película de Bustillo Oro no sólo eran diferentes las historias, sino que la escenografía estaba alterada ligeramente en cada caso, de acuerdo con la visión personal de los personajes: una de las constantes de la estética expresionista (el reloj de pared en una historia torcido y en otro derecho)."

"*Dos monjes* fue también exhibida en el cine Ranelagh de París en noviembre de 1963. En su nota aparecida en el anuario 1964 de *Image et Son*, Jacques Chevallier recordaba que André Breton, al ver la película en México, se expresó elogiosamente de ella. Pero Chevallier añade: 'En muchos puntos, la obra es decepcionante. Resulta groseramente melodramática e interpretada en un estilo teatral que acusa aún una puerilidad psicológica aparente. Sin embargo, pese a las torpezas del argumento y de la realización, *Dos monjes* resulta fascinante en la medida en que Bustillo Oro ha llevado a su término una tentativa fundada en la visión subjetiva de los personajes principales. La conclusión ambigua de la cinta añade aún más valor a ese desdoblamiento dramático que se expresa tanto a nivel del relato como al del decorado y vestuario'." [1]

En su libro *Vida cinematográfica,* pp. 117 y 129-130, Juan Bustillo Oro dedica un apartado importante a la realización de *Dos monjes*, su primera realización sonora de largometraje; de ese texto se desprenden las siguientes citas:

"El rodaje transcurrió en un ambiente de placentero fanatismo artístico que dominó hasta a los muchachos del *staff*. No nos desesperaba la penuria de aquel cine nacional. Ni los bajos salarios, ni la escasez de negativo, ni la pobreza del vestuario y de la utilería. Con todo eso habíamos contado y con todo eso estábamos conformes. Pensábamos que con imaginación y maña a todo podía sacársele partido, aunque en muchas ocasiones pasamos verdaderos apuros que reclamaban buen acopio de paciencia y resignación.[...]

"La ofendida taquilla no me perdonó. Si los San Vicente y compañía salvaron su dinero fue porque la Universal de Los Angeles compró el negativo y distribuyó mundialmente

[1] Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, p. 82.

las copias con títulos en varios idiomas. Tiempo más tarde, bastante tiempo, me llegó cierto resarcimiento no calculado. Los europeos, especialmente los 'surrealistas' franceses, hallaban excepcional mi película y la consideraron buena expresión del cine de esa especialidad. No supe cómo, pues carecía de relaciones en París, Berlín y Londres, me alcanzaron crónicas dándole importancia a mi primer filme sonoro. El poeta André Breton tuvo la gentileza de incluir a *Dos monjes* en un libro de crítica cinematográfica, entre los buenos ejemplos del cine en esa especialidad estética. Hubo algún otro libro que hizo cosa parecida. Yo me sentí mucho más sorprendido que halagado."

Dos monjes conjunta numerosos elementos de la psicología de los personajes que llaman la atención, independientemente del tratamiento formal de cada relato, con escenografías distintas de acuerdo a las historias de Juan y Javier; la película muestra la veracidad del poder verbal, donde una misma historia contada por dos diferentes personas, con formas diferentes de ver y analizar una misma situación, dan como resultado dos historias distintas en apariencia, aunque en realidad se narre un mismo hecho. La confesión de los personajes está provista de una visualización protagónica, donde el villano, el radical, el incomprensible, es el otro, aunque Juan sí reconoce sus culpas. El detalle del vestuario es muy interesante, cuando Javier cuenta la historia, Juan viste de negro, mas cuando éste narra, es Javier quien usa tonos oscuros; este tipo de visualización tiene la lógica más simple, los símbolos del bien y el mal, donde el mal siempre es oscuro. El tema musical que acompaña la historia, tocado en un monasterio por un Javier desconsolado y ya fuera de sí, se antoja de gran poesía, más allá de cualquier refinamiento sentimental. En *Dos monjes* se aprecian virtudes mayores que lamentablemente no caracterizarían el resto de la filmografía de Juan Bustillo Oro pero que, en este cinta, desplegó generosamente para hacer una muy disfrutable e interesante película.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano.* México, Editorial Grijalbo, 1993. 297 pp.

BUSTILLO Oro, Juan. *Vida cinematográfica.* México, Cineteca Nacional, 1984. 350 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano.* Tomo I. México, Editorial Era, 1978. 310 pp.

SOBERÓN Torchia, Héctor. *Un siglo de cine.* México, Cine Memoria, 1995. 446 pp.

NOTA: Los testimonios, las sinopsis y las fichas técnicas corresponden al Tomo I de la *Historia documental del cine mexicano.*

UNA ESTÉTICA DE LA IMAGEN: *¡QUE VIVA MÉXICO!*, *REDES* Y *JANITZIO*

El ojo da razón a lo que queda por ver.

Eduardo Espina: "La ilusión de la certeza", en el poemario *Coto de caza*

El México que ha sido admirado en el extranjero como el auténtico, es aquel que el cine nacional ha filmado. Es el de los grandes paisajes, los rostros indígenas, los sombreros, la música folclórica, las pirámides, el México de la monumentalidad, el del arraigo al campo, a la religiosidad; un México policromo que se atiene a sus raíces de una manera poderosa y casi inamovible. En la cinematografía nacional, la línea plástica de ese México rural recibió una influencia determinante de la obra del cineasta ruso Serguei Eisenstein.

Eisenstein es uno de los directores que mayor influencia ejercieron en la estructura narrativa del cine. Sus aportaciones a la narración fílmica son muy importantes en cuanto a la valoración de los encuadres y el ritmo de la escena y los personajes. Su legado mayor son las cintas *El acorazado Potemkim* (1925) e *Iván el terrible* (1944-1945). Por muchas razones, los críticos consideran que una tercera película pudo insertarse en ese cuadro de honor; la cinta *¡Que viva México!*

Al iniciar la década de los treinta, tras una breve estancia en París, Eisenstein llega a los Estados Unidos para filmar en Hollywood; su trance por la meca del cine fue más bien infructuoso, descontado el acercamiento con colegas y su labor de conferencista. Pese a todo, el cineasta saldría con el financiamiento para venir a México, donde trazó en poco tiempo las bases generales de lo que sería su proyecto más ambicioso y para lo cual recorrió el país, prácticamente en forma íntegra, a lo largo de trece meses, en los que hizo

dibujos, apuntes, fotografías. Su estadía por tantos y tan variados sitios le otorgaron la mejor visión de los ritos y tradiciones que solidifican este México tan disímbolo, en uno solo.

"Varios aspectos iban a fascinar a Eisenstein en México: la monumentalidad del espacio, su desnudez y su frecuente aspereza; la persistencia de costumbres y ritos antiguos, que parecía negar el tiempo convirtiéndolo en un flujo circular, que vuelve siempre a sus orígenes; la crueldad que parece vivir en una misteriosa alianza con la dulzura; el sincretismo de la viejas religiones indígenas con la religión católica; la tendencia arquitectónica, escultural, pictórica y hasta vital, hacia el barroco." [1]

Eisenstein no pudo completar nunca la película. La versión que se conoce fue editada por Grigori Alexandrov de acuerdo con la serie de apuntes y el propio guión dejados por el cineasta ruso. Existieron varias razones que impidieron que así ocurriera. El director lo expresó así:

"Es bien sabido que el material de *¡Que viva México!* me lo quitó el grupo que financió la película, y que se rehusó a enviármelo a Moscú para el descarte y el montaje. Posteriormente se hicieron tres películas con este material: cada una fragmentaria e independiente de la otra...." [2]

"Gracias al escritor socialista Upton Sinclair, Eisenstein consiguió por fin encontrar el apoyo financiero para volver a la película que tanto soñaba sobre México. Apasionado por este nuevo proyecto, no se dio cuenta de que el contrato no le reservaba los derechos del montaje, y que su comandatario era el que tenía autoridad sobre todo el material filmado. Partió para México a finales de 1930 y

[1] José de la Colina. Prólogo "El más bello de los filmes inexistentes, en Serguei Eisenstein: *¡Que viva México!*, p. 16.
[2] Serguei Eisenstein: *¡Que viva México!*, p. 46.

permaneció allí alrededor de un año (otras estimaciones señalan un periodo más prolongado), visitando todo el país hasta el lejano Yucatán y eligiendo para escenario de la obra la antigua plantación española de Tetlapayac, a unos cien kilómetros al sur de México [...]. El cineasta remitía a Sinclair, a medida que los realizaba, los rollos de su filme. Tuvo que dejar México a principios de 1932. Esperó en Nueva York el envío del material filmado. Una proyección del trabajo fue organizada ante un pequeño grupo de personas. Después de esto, Sinclair hizo que la ley se apoderara de la película, y Eisenstein volvió a Rusia." [3]

La crónica de estos sucesos conduce a derroteros casi inverosímiles, como la dispersión del material filmado por el cineasta ruso y su edición, para formar otros proyectos cinematográficos, alejados de la intención original.

"Al pedir la visa para ir a Hollywood a montar el filme (cuyos *rushes* —tomas— no había visto aún), obtuvo una negativa. Finalmente, hacia marzo, después de diversas peticiones y protestas de intelectuales, el gobierno norteamericano concedió una visa de tránsito a los tres cineastas rusos (Alexandrov, Tissé y Eisenstein), que dejaron México en automóvil para ir a Nueva York sin derecho a pasar a Hollywood.

"En Nueva York Eisenstein pudo ver los *rushes* de *¡Que viva México!* y concluyó un acuerdo con Upton Sinclair para que los negativos fueran enviados a Moscú, donde el director los montaría, e incluso Alexandrov prolongó su estadía en la ciudad para asegurar la expedición de los negativos [...].

"Pero nunca pudo terminar *¡Que viva México!*, porque Sinclair no cumplió con el acuerdo, y todos los intentos realizados por el cineasta para recuperar ese material y darle la estructura que deseaba fueron inútiles. Al parecer, tanto

[3] Dominique Fernández: *Eisenstein. El hombre y su obra*, p. 141.

el gobierno soviético como el mexicano quisieron comprar el celuloide impreso y ponerlo en manos del realizador. Pero Sinclair entregó el material a Sol Lesser (más tarde productor de algunas de las cintas de *Tarzán*), encargándole la confección de un filme que sería utilizado para recaudar fondos en la campaña del propio Sinclair por la gubernatura del estado de California. Algo de ese material escapó a Sinclair, o fue obtenido por distintos medios, y de él surgieron varias películas con diferentes títulos: *Tiempo al sol*, *Fiesta de los muertos*, *Tormenta sobre México*, y *Eisenstein en México*, entre otros. Incluso se afirma (sin que se haya podido comprobar) que algunas tomas fueron utilizadas por Hawks y Conway para la muy discutible *¡Viva Villa!* Muchas personas pudieron así disponer del trabajo de Eisenstein, salvo Eisenstein." [4]

Rostilav Nureyev escribió en *Eisenstein. Anthologie du Cinéma*, N°. 1, L´Avant Scéne, CIB, 1966:

"Eisenstein solía decir a sus próximos que había que tratar cada plano, cada metro de película, exactamente como si esa imagen, ese metro, debieran quedar como la única obra destinada a perpetuar la historia (del realizador) en los siglos por venir.

"Así pues, si *¡Que viva México!* no existe como filme, como unidad mayor existe plenamente en la profunda belleza de sus imágenes, de esas unidades menores cargadas de tensión hacia una integración ya imposible. Y ello se debe a que cada imagen es en sí una obra completa de Eisenstein, en cuyo interior se realiza ya un proyecto de montaje simultáneo y a veces de montaje sucesivo."

José de la Colina lo sintetiza así en su libro *Miradas al cine*, p. 21:

[4] José de la Colina en: Serguei Eisenstein, *op. cit.*, pp. 24-26.

"En *¡Que viva México!*, cada toma, cada encuadre es un pequeño drama en sí, una unidad que se inserta en la unidad mayor del filme. La cámara impone un orden, dispone en el espacio actores y cosas, hace nacer entre ellas simpatías y oposiciones, crea imágenes que son fragmentos cósmicos, dotados de su propio tiempo, de sus propias fuerzas y leyes."

¡QUE VIVA MÉXICO!

PRODUCCIÓN: Mexican Picture Trust (1931)
DIRECCIÓN: Serguei Eisenstein
GUIÓN: Serguei Eisenstein, Grigori Alexandrov
FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO: Eduard Tissé
MÚSICA: Eduard Artemiev
EDICIÓN: Grigori Alexandrov y Esfir Tobak,
para Mosfilm-Gosfilmofond, URSS (1979)
INTÉRPRETES: Isabelita Villaseñor (María), Martín Hernández (Sebastián), David Liceaga (el torero) y actores no profesionales

La escritora Dominique Fernández, en su libro *Eisenstein. El hombre y su obra*, p. 142, señala que "el guión preveía cuatro episodios, rodeados de un prólogo y un epílogo. El orden de los episodios indicado por el guión (1.- 'Sandunga'; 2.- 'Maguey'; 3.-'Fiesta' y 4.- 'Soldadera') no corresponde exactamente al que Eisenstein había decidido para el montaje final: 1.- 'Fiesta'; 2.- 'Sandunga'; 3.- 'Maguey'; 4.- 'Soldadera'. Uno de los episodios, 'Soldadera', nunca fue rodado. La escena de otro, 'Fiesta', fue cambiada por la amalgama del tema de 'La pasión' y el tema de 'La corrida'."

En esta misma obra, pp.142-153, Dominique Fernández realiza un análisis de cada uno de los capítulos de la película; sus textos se reproducen a continuación:

Hombres, piedras y dioses

"El prólogo insiste en la continuidad que une a los habitantes del Yucatán moderno con sus antepasados mayas. Eisenstein eligió varios indios por su parecido con algunas estatuas esculpidas en templos antiguos. Fotografió los perfiles paralelos de hombres vivos con divinidades de piedra, [para formar] las mismas siluetas características: labios pronunciados y nariz corva. Era indicar de entrada el tono que tendría la película. Se trataría de alabar el México moderno, sí, el México vivo, pero con continua referencia al México antiguo y al México eterno. La estrecha relación de los rostros de los campesinos de hoy con los rostros de las antiguas divinidades mayas tiene una doble significación: religiosa, estética. Cada hombre del México de hoy no es más que la reproducción en carne de un doble que es a la vez una fuerza mitológica tutelar y una espléndida obra de arte. ¿Por qué el cineasta tiene una necesidad de poner a los personajes de su película, concebida como un documental realizado sobre el México moderno, bajo la doble protección de los dioses y las piedras de antaño? [...]

"La doble referencia a las piedras y los dioses lo protege de alguna manera contra los que podían ser demasiado humanos, demasiado vivos. Su *aquí* no es más que una fuente de angustias para Eisenstein, no siendo más que un pálido reflejo de un *en otra parte* y *de allá lejos*. El cineasta deja el estilo épico de sus primeras películas; el nuevo estilo lírico que adopta en *¡Que viva México!* no es más que un

estilo popular, un estilo que reproduce inmediatamente la felicidad de la vida: aún aquí, la vida no es asida más que por medios indirectos. El símbolo religioso y la obra de arte funcionan como pantallas protectoras. Eisenstein no filma seres de carne y hueso, sino herederos lejanos de un pueblo de piedras, los descendientes hieráticos de un cenáculo de dioses.

Ritos nupciales, ritos sexuales

"*Lo viejo y lo nuevo* anuncia de alguna manera la película sobre México. En lugar de realizar una cinta sobre los campesinos rusos, Eisenstein había hecho una película sobre los animales, como las personas tímidas que gastan la mayor parte de sus fuerzas afectivas con su gato o canario. Las secuencias más netamente etnológicas (las bodas del toro, los exorcismos mágicos practicados por las viejas campesinas) constituían otro medio de poner a prudente distancia la realidad rusa de hoy, de embotar lo viviente con la vetustez de las tradiciones. Con *¡Que viva México!*, Eisenstein encuentra un medio mucho más eficaz de alejarse de la realidad que describe: reemplaza el reportaje sobre el presente por una información del pasado; de una película de reportaje hace una película etnológica, y puede así rodar escenas que invariablemente tienen un modelo arquetípico que se pierde en la noche de los tiempos, en la noche de los ritos.

"El episodio titulado 'Sandunga' muestra una boda ritual en un pueblecito mexicano, Tehuantepec, donde la influencia del colonialismo español fue muy débil, lo que hizo posible quedara intacto el espíritu matriarcal de las indias tehuanas. El papel de las casamenteras, el examen de la dote, la exposición de los regalos, todo está minuciosamente documentado. El casamiento deja de ser un tema doloroso para Eisenstein, en el momento en que es presentado como una fiesta rígida, dominada por costumbres ancestrales. En

lugar de una historia privada, que atañe a dos seres particulares amenazados por su inexperiencia, tenemos una ceremonia colectiva en la cual toda la tribu participa y que no muestra ninguno de los deberes, ninguna de las afrentas a las cuales son expuestos un joven y una joven que se encuentran solos en la noche de bodas. En relación con la escena de la salida del toro en *Lo viejo y lo nuevo*, el episodio 'Sandunga' representa un progreso en Eisenstein. Consigue filmar un casamiento humano. Pero ¿por qué, sino porque éste es un casamiento entre dos personas reales, entre dos personas sometidas a la precariedad de la condición humana? Es un casamiento que no tiene ni tiempo ni lugar; un casamiento desrealizado por los ritos y desexuado por el formalismo de los ademanes rituales.

"Por la misma razón, el cineasta puede permitirse realizar una parte erótica. No sólo de erotismo animal, sino de erotismo humano. La escena de la hamaca, es la única escena de amor entre un hombre y una mujer, es la única escena entre dos personas desnudas que Eisenstein haya filmado. Pero ha podido filmarla, justamente, porque no son un hombre y una mujer determinados que se aman en esta escena; son personas sin identidad precisa, dos figuras de un misterio medieval, dos oficiantes de un servicio divino.

Lo que pasa entre ellos transporta a un mundo intemporal, más allá del cuerpo y del sexo.

Tema de la unión de los contrarios

"¿México ha liberado a Eisenstein? Sí, pero a condición de que nos refiramos al epílogo del filme y a las últimas líneas del guión. El epílogo está consagrado a la fiesta de los muertos en México. En este día se acostumbra vender en la calle juguetes, caramelos en forma de esqueleto o cráneo, y por todas partes, incluso en la cara de los niños, se ven máscaras de muerto. Ultimas líneas del guión: 'un pequeño niño indio limpia cuidadosamente su máscara de muerte y sonríe con una sonrisa contagiosa —encarna el nuevo México en pleno crecimiento—'. El epílogo responde así al prólogo: Eisenstein no se interesa de la misma forma por la realidad mexicana, por 'el nuevo México en pleno crecimiento', como por la vida que lleva en México la máscara de la muerte. La máscara de la muerte 'aleja' el espectáculo de la vida a un lugar intemporal, de la misma forma que la referencia a los dioses y a las piedras está clavada en los rostros de los campesinos de proximidad inmediata." [5]

Todo lo concerniente al día de muertos impresionó vivamente a Eisenstein y así lo condensó en el texto introductorio al guión original de *¡Que viva México!*, en el que, de paso, lanzó una crítica mordaz a los productores de la cinta. Lo que sigue forma parte de su extenso discurso analítico sobre esta tradición mexicana:

> ¡El día de muertos!
> Lo confieso sincera y objetivamente: el día de los muertos, o con más exactitud, lo que sabía sobre él, llenó de pasión mis años maduros, mucho antes de que tuviera la oportunidad de visitar México. Me sentía como todos los jóvenes que sueñan con visitar la tierra de los pieles rojas de Fenimore Cooper o con ver la celda, en la Chateau d´If, de donde escapó el Conde de Montecristo.
> Este día, el 2 de noviembre, todo adquiere la forma de los símbolos de la muerte; en primer lugar las calaveras [...].
> Y en la danza de los muertos que veo en mi mente, que gira ante mis ojos, están entreverados otros rostros: los rostros de los que no permitieron la realización completa de mi película. Éstos no se quitaron su máscara.
> Pero no me hacen falta.
> Sé de qué lado bailan.
> Y sé qué esconde la máscara de cartón que encubre su radicalismo superficial. [6]

Tema del hijo inmolado

"El episodio titulado 'Fiesta' está consagrado a una corrida de toros. Evocación barroca de la España colonial. Con gran ostentación, los matadores rinden homenaje a la Santa Virgen antes de ir a arriesgar su vida en la arena. Todo esto está conforme con el ceremonial de la corrida. La invención de Eisenstein consiste en conducir a la futura víctima hasta su madre, para una visita de despedida: 'El mejor de los grandes matadores va hasta el tranquilo hogar de su madre para decirle ¡Adiós!, posiblemente por última vez'. Si es verdad, como afirma Marie Seton, que Eisenstein eligió para incluir en el papel de la madre del matador, a una mujer que se parecía a su propia madre, por los rasgos faciales, la frente, los ademanes característicos de las manos, la elegancia del vestido y el peinado, este episodio adquiere una significación muy interesante. Eisenstein, una vez más, interpreta el drama de su infancia, el drama del hijo inmolado (dado en sacrificio); pero, esta vez, en una atmósfera de extrañeza y encantamiento que suaviza el horror. La muerte psicológica del hijo es transformada en muerte de sacrificio, y la parte de ritual, de ceremonial, que entra en este

[5] Dominique Fernández, *op. cit.*, pp. 142-146.

CINETECA NACIONAL C D I
B I B L I O T E C A

[6] Serguei Eisenstein, *op. cit.*, p. 26.

acontecimiento es suficiente para transfigurarla.

Tema del "gota a gota blanco"

"El episodio más célebre (que ha dado lugar a *Tempestad sobre México*), es el titulado 'Maguey', cuyo nombre se ha sacado de esta especie de agave con savia blanca que los indios cultivan. Episodio espectacular, accidentado, construido según un *crescendo* dramático muy seguro. La gran granja colonial de Tetlapayac y los campos áridos de maguey que se extienden alrededor forman el decorado grandioso, pero a la vez simple y austero. Este episodio debía ir a continuación de 'Sandunga', en claro contraste con el cuadro tranquilo de las bodas pueblerinas. [...] A la felicidad despreocupada del primer episodio se oponen las peripecias sangrientas del segundo.[...]

"Por fin, para hacer justicia a la prodigiosa riqueza de este episodio ('Maguey'), debemos insistir en el motivo del triángulo. Los tres peones están dispuestos en la tierra en forma de triángulo. El triángulo es la estructura dominante en México, que se encuentra en la forma de los volcanes, en las pirámides construidas en otro tiempo por los indígenas, en el trío femenino que vela al Cristo en los días de Pascua, en el grupo de Jesucristo y sus ladrones, en los tres peones. Pero el triángulo es también la relación primitiva entre el Padre, la Madre y el Hijo. La antigua relación psicológica de la que Eisenstein no ha conseguido nunca desembarazarse. ¿Piensa conseguirlo con el entierro en la tierra desnuda de México? En la Tierra Madre, bajo los ojos de María, transformada de jovencita por casar, en Madre intemporal, con sus velos negros y sus lágrimas funerarias que la sustraen del odioso estado de las madres naturales.

Tema de la revolución

"El episodio no filmado titulado 'Soldadera' debía estar consagrado a la revolución mexicana de 1910. Como protagonista, una mujer-soldado, Pancha. Casada con Juan, que combate también con los insurrectos, espera un hijo. Juan cae muerto en el curso de una batalla. El nacimiento del bebé tiene lugar en el mismo momento; el primer grito del niño coincide con la muerte del padre [...]; para que nazca el Nuevo México es preciso que muera el viejo, encarnado en el padre.[...]

"Si es verdad que 'Fiesta' en el montaje definitivo, debía ser el primer episodio, y 'Soldadera' el último, se observa hasta qué punto, en el inconsciente de Eisenstein, la oposición de los dos Méxicos está en función del papel reservado a los hijos [...]. La revolución mexicana no es más que un desquite de los hijos sobre la autoridad de los padres, el paso de la época de los hijos inmolados a la época de los hijos triunfantes, de la época de los padres dominantes a la época de los padres derrotados. ¡Qué mito tan sublime para el que llevaba aún sobre sus espaldas el peso intacto de una sombra agobiante! [7]

En su guión sobre *¡Que viva México!*, p. 65, Serguei Eisenstein escribió:

> El tema de la película es singular.
> Cuatro novelas enmarcadas por un prólogo y un epílogo, unidas en concepción y espíritu, crean su propia unidad.
> Distintas por su contenido.
> Distintas por su locación.
> Distintas por sus paisajes, sus gentes, sus costumbres.
> Opuestas en ritmo y forma, crean una vasta y multicolor sinfonía fílmica acerca de México.
> Seis canciones folclóricas mexicanas acompañan estas

[7] Dominique Fernández, *op. cit.*, pp. 147-153.

novelas —que sólo son canciones, leyendas, cuentos de diferentes partes de México—, amalgamados en la unidad de un trabajo cinematográfico.

Eisenstein tuvo la objetividad que posee el visitante ajeno, aquel que no está prejuiciado por su propia pertenencia al pueblo, a las costumbres, al grupo social. El cineasta pudo instalarse por los distintos rumbos del país para aprehender la sustancia fundamental de cada rasgo que llamó su atención. Su visión de lo mexicano estaba sustentada además por sus amplias lecturas sobre la historia cultural de México. Tuvo contacto con el medio intelectual y artístico de aquélla época, y estrecha relación con los muralistas mexicanos Rivera, Siqueiros y Orozco, a quienes admiraba.

"Vemos así cómo Eisenstein es llevado por la necesidad de expresar una realidad nueva para él, la mexicana, de cristalizar fílmicamente lo que antes eran intuiciones y esbozos teóricos. Puede afirmarse que su filme mexicano es el punto de partida hacia otra fase de su obra total, en la que cada filme, como la catedral barroca, no es un drama que transcurre, sino un drama que está, monumento poblado de iconos que de alguna manera también se yergue en el tiempo como en una forma de espacio. Y la referencia a la catedral y a los iconos no es fortuita." [8]

"Este artista profundamente eslavo y europeo, enriquecido de un envidiable acervo cultural, da en cada una de sus imágenes testimonio de su sorprendente compenetración con lo mexicano. La forma barroca y la tensión trágica de sus imágenes supera un primer nivel de exotismo y deviene expresión de esa realidad mexicana en la cual combaten distintos tiempos, distintas fases del país, distintos Méxicos: el de las pirámides y Quetzalcóatl y Huitzilopochtli, el de la colonia y el cristianismo, el de los indios en armas, las soldaderas y Villa y Zapata. *¡Que viva México!*, filme

[8] José de la Colina en: Serguei Eisenstein, *op. cit.*, pp. 36.

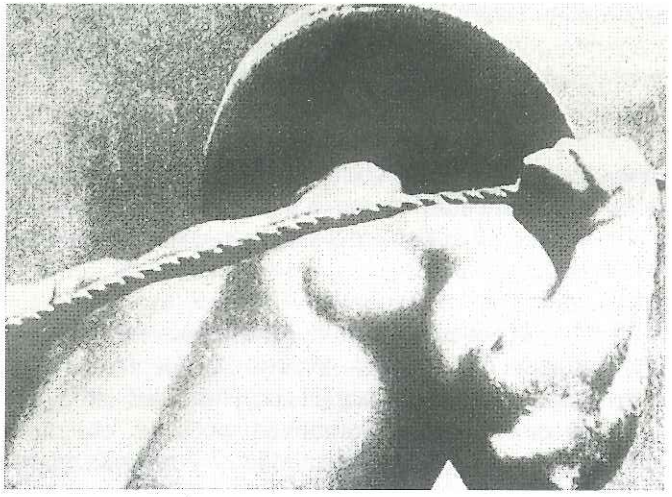
realizado por un artista revolucionario ruso, es la primera obra maestra del cine mexicano, aún en esa dispersión de imágenes que impide su existencia pero existe como una constelación deslumbrante que ignora el dibujo que debía formar." [9]

Eisenstein marcaría con sus imágenes el derrotero plástico de la fotografía fílmica mexicana. El crítico Francisco Sánchez, en su libro *Crónica antisolemne del cine mexicano*, pp. 19-20, lo apunta así:

"No terminó la película pero Eisenstein creó una escuela, la de la fotogenia del paisaje autóctono y la del hieratismo del rostro indígena. Ídolos prehispánicos, pirámides, inmovilidad cactácea del indígena, magueyes, nopales, chozas de adobe, áridos paisajes melancólicos y nubes, muchas nubes. Las huellas de esta influencia estética se advirtieron de inmediato en dos filmes de 1934: *Redes*, de Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel y *Janitzio*, de Carlos Navarro."

[9] Ibid, p. 41.

REDES



PRODUCCIÓN: Secretaría de Educación Pública (1934)
DIRECCIÓN: Fred Zinneman, con el apoyo de Emilio Gómez Muriel
ARGUMENTO: Agustín Velázquez Chávez y Paul Strand; adaptación: Emilio Gómez Muriel, Fred Zinneman y Henwar Rodakiewicz
FOTOGRAFÍA: Paul Strand
MÚSICA: Silvestre Revueltas
SONIDO: Rodríguez Hermanos (Roberto y Joselito)
EDICIÓN: Emilio Gómez Muriel y Gunther von Fritsch
INTÉRPRETES: Silvio Hernández (Miro), David Valle González (el acaparador), Rafael Hinojosa (candidato), Antonio Lara (*El Zurdo*), Miguel Figueroa y pescadores nativos.

DURACIÓN: 65 minutos

Filmada en escenarios naturales de Alvarado, Tlacotalpan y la ribera del Papaloapan, en el estado de Veracruz, del 9 de abril a octubre de 1934, con un costo de $55,000.00. Estrenada el 25 de julio de 1936 en el cine Principal.

SINOPSIS: Encabezados por Miro, cuyo pequeño hijo murió por falta de recursos económicos, un grupo de pescadores se subleva contra el acaparador que les compra el pescado a muy bajo precio. El comerciante paga a un demagogo local, candidato a diputado, para que desuna a los pescadores. Éstos pelean entre sí. El demagogo llama a la policía para que reprima a los trabajadores y, aprovechando la confusión, mata de un balazo a Miro. Sin embargo, esta muerte sirve para unir a los pescadores en la lucha. Organizan un gran cortejo de barcos y llevan el cadáver de Miro a la ciudad en una gran manifestación de unidad combativa.

Efectivamente, la cinta muestra una influencia directa de la plasticidad que distinguió a las tomas de Eisenstein. El aprovechamiento de los rostros, las nubes, las perspectivas de las lanchas y redes. La música se convertiría no sólo en un factor imponente en la narrativa de la propia película, sino que su concepción es uno de los pasajes más importantes de la música mexicana. Silvestre Revueltas, uno de los compositores mexicanos más destacados (junto con Blas Galindo, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo y Manuel M. Ponce, principalmente), creó una partitura que marcaría en gran medida el reconocimiento a su brillante trayectoria musical, misma que incluye las composiciones musicales de las cintas *Janitzio* y *La noche de los mayas*, obras de gran fuerza popular.

En *La aventura del cine mexicano*, p. 15, Jorge Ayala Blanco destacó ese apartado musical:

"[Se] concebía la unión de la lucha contra la naturaleza y la lucha cívica como una sinfonía audiovisual en la que el ritmo casi cósmico de la pesca marítima y la rebelión espontánea se respondían vigorosamente con la música de Silvestre Revueltas."

El proceso que conllevó la realización de la película, parece, por sus peripecias, el libro de apuntes de un narrador de ficción. Lo que sigue es la reproducción de esta historia, condensada por Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, pp. 69-71, además de una serie

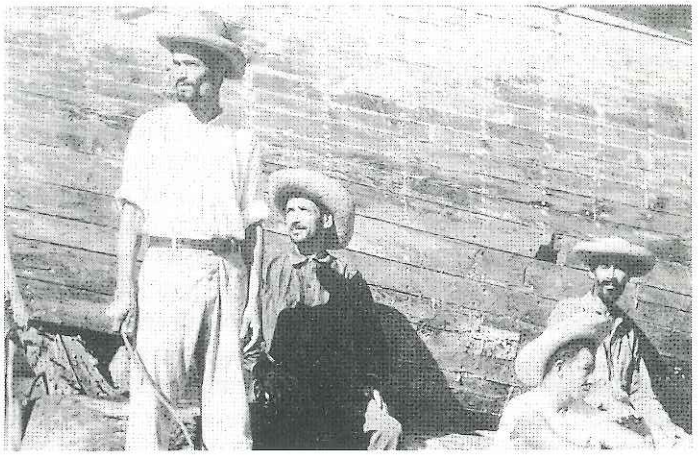
de testimonios (del mismo libro) que complementan esa información:

"En 1932 el fotógrafo (*still-photographer*) neoyorkino Paul Strand llegó a México con el propósito de hacer un libro de fotos sobre el país. Para ello contó con el apoyo del compositor Carlos Chávez, director del Conservatorio Nacional de Música (y después del Departamento de Bellas Artes de la SEP) y de un destacado marxista, Narciso Bassols, que era entonces secretario de Educación Pública. Pese a que Strand tenía muy poca experiencia cinematográfica, Bassols y Chávez le pidieron que organizara un sistema para filmar películas financiadas por el gobierno 'con el pueblo y para el pueblo'. Strand concibió la idea de hacer un documental sobre la vida de los pescadores.

"Hizo amistad con el crítico e historiador de arte Agustín Velázquez y con Gómez Muriel. Los tres convencieron a Chávez de la necesidad de realizar la película. Chávez les dio dinero para hacer un corto de dos rollos. Strand, Velázquez y Gómez Muriel fueron a Alvarado y allí tuvieron la idea de hacer con el mismo dinero un largometraje que en principio habría de llamarse *Pescados*. De regreso en México, Velázquez y Strand empezaron a escribir la historia. Sintiéndose incapaz de elaborar el guión técnico, Strand acudió a otro neoyorkino, Rodakiewicz, para que los auxiliara. Rodakiewicz sugirió que la película la dirigiera el joven austriaco Fred Zinneman, con quien se encargó de hablar a su regreso a los Estados Unidos. Mientras tanto, Strand y Gómez Muriel empezaron a trabajar en Alvarado. He aquí las peripecias de su trabajo redactadas por Gómez Muriel (aparecidas en una nota de Raquel Tibol en *México en la Cultura* el 25 de abril de 1954):

"Nos largamos a la aventura. La partida de dinero se agotó muy pronto, pero —tal como habíamos previsto— al exhibir

lo poquito realizado las autoridades de la Secretaría de Educación se convencieron de que valía la pena y nos señalaron un presupuesto. Aquello tuvo sus inconvenientes: el dinero nos lo iban dando en pequeñas partidas de las que teníamos que rendir cuenta detallada en la oficina de 'órdenes de pago' instalado en el Departamento de Hacienda de Veracruz. Una vez aprobadas nuestras cuentas debíamos tramitar la partida siguiente. Estas partidas nos alcanzaban para 3 o 4 días de filmación y los trámites burocráticos nos obligaban a interrupciones de 10 o 15 días, con el riesgo consiguiente de que los pescadores nativos, que interpretaban la mayor parte de los roles, se dispersaran. Para evitarlo, compramos una piragua y una red y se las dimos a trabajar.



"Nosotros ya estábamos gestando la película cuando llegó Zinneman y dijo: 'No, así no sirve'. Él y Strand chocaron. Éste quería ante las cámaras seres estáticos y un fotógrafo no cinematográfico; la plástica en movimiento y la plástica detenida. Como era lógico, se siguieron las indicaciones de Zinneman.

"Estábamos en franco tren de trabajo cuando el licenciado

Bassols dejó la secretaría de Educación. Chávez fue removido de su cargo; en consecuencia, la película quedó interrumpida. No pudiendo sobrellevar la espera, Zinneman regresó a los Estados Unidos. Ya durante el gobierno del general Cárdenas —a un año de iniciada— se reanudó, pero lamentablemente, para su acabado, montaje, doblaje y edición ya no contamos con la colaboración de Zinneman."

La película fue un fracaso económico. La taquilla no respondió a los méritos de la cinta y el esfuerzo de sus realizadores; la crítica, sin embargo, percibió sus aciertos, tal y como lo dicen los testimonios recogidos en el libro de García Riera antes mencionado:

Raquel Tibol en *México en la Cultura*, 25 de abril de 1954:

"Hay conjuntos de trabajadores, hay líderes necesarios que esos conjuntos segregan, hay un candidato a diputado que busca votos de los pobres y la dádiva del rico, hay un acaparador que genera desgracias, hay una madre a quien se le muere su hijo por no poder comprar a tiempo las medicinas, hay insatisfacción, protestas, paro, choque entre los grupos, muerte del trabajador más esclarecido y hay una unión final que emerge desde la muerte del justo clamando justicia. Todo eso compuesto en imágenes de barcas, cielo, agua y costa de mar que, con su belleza monumental, se van vaciando en el hueco caliente de la música de Silvestre Revueltas."

Una ficha anónima sobre *Redes,* aparecida en la revista *Cine-Club* (mayo de 1955), termina así:

"El tema de la película es lo que da su característica de gran obra. Hizo algo de lo que hace ahora el cine neorrealista italiano con mucho éxito: recogió fielmente un pedazo de la vida de los pescadores de Alvarado, mostrando la miseria, la situación dependiente del pueblo con respecto al

poderoso, que por voluntad inhumana lleva la tragedia a la vida de los humildes; pero además, muestra cómo intentan resolver ellos su problema y presenta a los pescadores tomando conciencia de la situación y listos a organizarse para una defensa firme. *Redes* señaló el camino popular y mexicano que deben seguir los cineastas nacionales, y por eso marca una de las etapas más positivas e interesantes de nuestro cine."

Bernard Chardére escribe en la revista *Positif* (mayo de 1954) sobre *Les Revoltés d´Alvarado* (título en francés de *Redes*):

"La realidad es notable por su simplicidad y eficacia. La intriga es sencilla y sin novelerías —hacía falta que todo el mundo captara su sentido— lo que no significa que descarte la emoción: recuérdese el entierro del niño. Pero esa emoción no es expresada sino por medios sombríos: no podía encontrarse la menor falla melodramática ni fáciles proezas técnicas. Strand y Zinneman anunciaban a Visconti y Aldo (su tema recuerda —del cine neorrealista italiano— a *La terra trema*), no a Fernández y Figueroa. Evidentemente se preocupaban por la plástica y el ritmo de sus imágenes, pero no sentimos nunca los esfuerzos por la composición de los planos ni complacencia a un cierto 'estatismo' formal. La calidad de las imágenes, como el estilo del montaje, hace pensar a ratos en el cine ruso. La película se coloca deliberadamente en una perspectiva revolucionaria: es una crítica implacable del reformismo (discurso del político) y al mismo tiempo del anarquismo: Miro explica a un pescador exasperado que rompe las redes que esa revuelta individual es vana y es todos unidos como los pescadores bogarán hacia la ciudad."

George Sadoul afirma en su *Dictionnaire des films*:

"La película, de un gran valor plástico y de una gran fuerza,

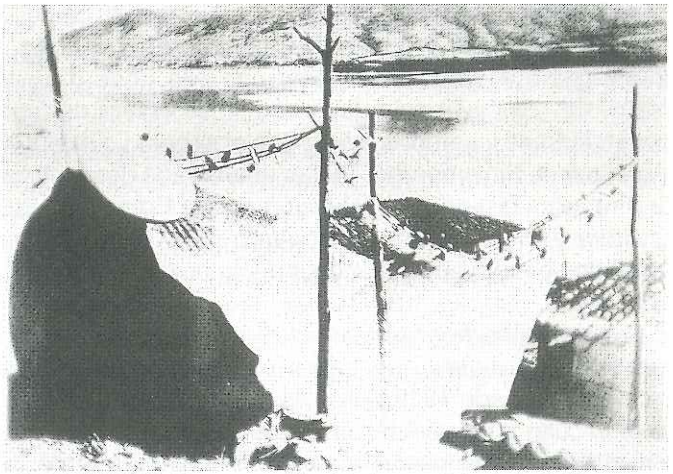
fue cuna de las primeras bellas realizaciones mexicanas, pero también de la escuela de Nueva York, de la que Paul Strand era entonces la más fuerte personalidad. *Redes* ejerció sobre el cine mexicano de 1935-1945 una influencia más profunda que la obra inconclusa de Eisenstein *¡Que viva México!*, tanto por sus sorprendentes imágenes como por su contenido social."

El crítico francés Marcel Martin dice en su *Historia del cine en 120 films*, reproducida por la revista argentina *Tiempo de Cine* (N°.17, marzo-abril de 1964):

"*Redes* (*The Wave)* [...] es un homenaje directo a Eisenstein y a *¡Que viva México!* Por su estilo, nobleza, fuerza, y por su tema."

La película dejó entonces lecciones importantes que serían seguidas años después por diversos realizadores, de igual forma que las lecciones del material conocido de *¡Que viva México!* influyeron en el tono plástico que plasmaría en la pantalla el trabajo de *Redes*. Ambas cintas marcan la apertura del tono social arraigado en los sectores más apartados del país, con las particularidades de sus tradiciones y cultura, que distinguiría a cintas posteriores. *Janitzio,* por su parte, marcó la aparición central del indígena mexicano en el cine y, tras su filmación, un caudal de cintas darían forma a la imagen de un México afincado en sus raíces, raíces no concebidas como el pasado, sino como un presente casi inalterado.

JANITZIO



PRODUCCIÓN: Cinematográfica Mexicana, S.A., Antonio Manero y José Luis Bueno (1934)
DIRECCIÓN: Carlos Navarro
ARGUMENTO: Luis Márquez; adaptación: Roberto O'Quigley
FOTOGRAFÍA: Lauron Jack Draper; ayudante: Eugenio Lezama Michel
MÚSICA: Francisco Domínguez
SONIDO: José B. Carles
ESCENOGRAFÍA: José Rodríguez Granada.
INTÉRPRETES: Emilio *Indio* Fernández (Zirahuén), María Teresa Orozco (Eréndira), Gilberto González (Manuel Moreno), Felipe de Flores (Luis), Max Langler (don Pablo), Adela Valdés (Tacha)

DURACIÓN: 56 minutos

Filmada en quince días a partir del 25 de noviembre de 1934, en escenarios naturales y terminada en los estudios de la Nacional Productora. Estrenada el 28 de septiembre de 1935 en el cine Olimpia

SINOPSIS: Unos extraños llegan a pescar a Janitzio, isla en el lago de Pátzcuaro, Michoacán. Zirahuén, uno de los indígenas que tienen la exclusividad de la pesca, lucha con uno de los extraños y lo mata. Otro extraño, el especulador Manuel, se ríe de las advertencias del lugareño don Pablo, quien le aconseja no meterse con las nativas. Al protestar

Zirahuén por los abusos de Manuel, que vende el pescado al precio que le conviene, éste lo hace meter en la cárcel. A Eréndira, novia de Zirahuén, Manuel le ofrece la libertad del indígena a cambio de pasar con ella unos días en Pátzcuaro. Zirahuén sale de la cárcel, se entera de todo, mata a Manuel y perdona a Eréndira al saber lo que ella ha hecho por él. Sin embargo, Tacha, enamorada despechada de Zirahuén, instiga a la población contra Eréndira y ésta es muerta a pedradas, de acuerdo con una tradición. Zirahuén se mete con el cadáver de su novia al lago.

"En la inmediata época posrevolucionaria, el indigenismo había sido considerado como el tema patriótico por excelencia. Desde 1912 películas como *La voz de la raza* rendían culto a las civilizaciones prehispánicas. Dentro de esa misma fuente histórica se descubren más tarde las posibilidades poéticas de los indígenas arrasados por la crueldad de los conquistadores: la desesperación de la raza caída, primero en un *Tabaré* de Luis Lezama (1918), basado en la obra homónima en verso del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, encontró su émulo poblano en el 'poeta' Tomás Domínguez Yáñez, cantor de las proezas y muerte de Cuauhtémoc en una película de 1919 dirigida por Manuel de Bandera.

"El cine sonoro apenas toma en cuenta esos antecedentes y descubrirá de una vez por todas el mundo indígena en *Janitzio* de Carlos Navarro (1934), cuyo argumento se basa en una leyenda purépecha. Las influencias fundamentales de la película son la plástica de *Tormenta sobre México* de Eisenstein (1933) y los documentales sobre islas polinésicas de W. S. Van Dyke-Flaherty (*Sombras blancas de los mares del sur*, 1928) y de F. W. Murnau-Flaherty (*Tabú*, 1929-31). A través de imágenes elaboradas y de un ritmo interior muy lento, entramos en contacto con el paraíso incompleto, puesto que existe el tabú y el hombre blanco lo mancilla.

"El paraíso primitivo de Navarro es el pueblo michoacano que vive en las inmediaciones del lago de Pátzcuaro, el tabú es la maldición que pesa sobre cualquier mujer de raza indígena que tenga relaciones sexuales con un hombre de afuera, y el blanco es un ingeniero (Gilberto González) que mandará apresar a un pescador pobre que no tiene la canoa indispensable para poder 'tomar mano' (Emilio *Indio* Fernández) y cuya novia el blanco desea; a cambio de la libertad de su amado, la muchacha indígena (María Teresa Orozco) se entregará al invasor y los nativos cumplirán con su deber apedreándola. En esta historia idílica y sinfónica, la fotogenia de las redes en forma de mariposa sobre el lago y la inocencia de los caracteres regionales eran los principales atributos." [10]

Enseguida se reproduce el testimonio de Luis Márquez que forma parte del artículo que Raquel Tibol escribió en *México en la cultura*, 1° de enero de 1956, citado por Emilio García Riera en *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, p. 84:

"Visité por primera vez la isla de Janitzio en 1923; se celebraba la famosa noche de muertos de la cual no se tenía conocimiento en la Ciudad de México. Posteriormente Rafael Saavedra y Carlos González hicieron el Teatro del Murciélago, donde presentaban diversos aspectos típicos de Michoacán: fue así como se conoció en la ciudad la Danza de los Moros, la de los Viejitos, la Noche de los Muertos. En 1923 no iban turistas, no se permitía la entrada al panteón; era ceremonia de las mujeres. Al sacerdote lo metían a una barca y lo mandaban a Pátzcuaro y se quedaban ellos en una ceremonia. Comprendí que aquel asunto extraordinario había que fotografiarlo en el cine para darlo a conocer mundialmente. Para hallar la manera me quedé un largo tiempo conviviendo con los indígenas de la

[10] Jorge Ayala Blanco: *La aventura del cine mexicano*, pp. 209-210.

isla: entonces comencé a conocer historias relacionadas con las costumbres de su vida; eran muy conservadores de su tradición y por ello no permitían que sus gentes contrajeran matrimonio con extraños. De ese prejuicio parte la historia del filme. Resulta que una de las indígenas de la isla había entablado relaciones con un individuo ajeno a la comunidad; al regresar fue apedreada y arrojada de ese lugar. Posiblemente la ira de los isleños se debió tanto al quebranto de la tradición como al hecho de que se relacionara justamente con el que los explotaba miserablemente: era en un español que vivía en Pátzcuaro y compraba el pescado a los indígenas; acaparador miserable que tasaba el pescado al peso que se le ocurría.

"Con estos detalles compuse después la historia de la película que comenzamos a filmar en 1934. Hacer películas en aquellos años era cuestión de esfuerzo y buena voluntad. Nos juntamos un grupo de amigos y formamos una especie de cooperativa con aportaciones de dinero y trabajo. Carlos Navarro llevó la dirección (fue su primera película), Jack Draper vino de los Estados Unidos para hacer el trabajo de cámara y ya se quedó con nosotros; colaboró con él Eugenio Lezama Michel. Francisco Domínguez compuso y ejecutó la música; yo, además del argumento, tuve a mi cargo la localización fotográfica. La estrella que encabezaba el reparto era Emilio Fernández (*El Indio*), quien interpretó a Zirahuén [...]. Se estrenó en noviembre de 1935 en el Teatro Olimpia, recorrió varios países y recibió numerosos premios. Más tarde se hicieron dos versiones: *María Candelaria*, con Dolores del Río y Pedro Armendáriz y *Maclovia*, con María Félix, Columba Domínguez y Pedro Armendáriz; ambas dirigidas por el *Indio* Fernández."

"A diferencia de *Redes* (que se filma antes y se estrena después de *Janitzio)* la película de Navarro y Márquez sacrifica el 'contenido social' a la obtención de bellas imágenes y al carácter legendario de la trama. Puede

asegurarse que ambas películas no se influyen entre sí, lo que hace más sintomática la casi simultaneidad de su realización; de cualquier forma, *Redes* y *Janitzio* son dos caminos diferentes para regresar al 'verdadero México' indígena y rural. Es evidente que ese regreso se imponía como una necesidad para el cine mexicano que se pretendiera realista." [11]

[11] Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, p. 84.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano.* México, Editorial Grijalbo, 1993. 297 pp.

BRENNAN, Juan Arturo. *Cómo acercarse a la música.* México, Plaza y Valdés, 1988. 170 pp.

EISENSTEIN, Serguei. *¡Que viva México!* Traducción: José Emilio Pacheco y Salvador Baros. Prólogo "El más bello de los filmes inexistentes": José de la Colina. México, Editorial Era 1979. 102 pp.

FERNÁNDEZ, Dominique. *Eisenstein. El hombre y su obra.* España, Editorial Aymá, 1979. 226 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano.* México, Editorial Era, 1969. 309 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano.* Tomo I. México, Editorial Era, 1978. 310 pp.

SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano.* México, Universidad Veracruzana, 1989. 223 pp.

NOTA: Todos los apartados referentes al análisis de cada uno de los capítulos de *¡Que viva México!* (*Hombres, piedras y dioses*; *Ritos nupciales, ritos sexuales*; *Tema de la unión de los contrarios*; *Tema del hijo inmolado*; *Tema del "gota a gota blanco"*; y *Tema de la Revolución*) forman parte del libro *Eisenstein. El hombre y su obra.* La sinopsis de las películas corresponden al tomo I de *Historia documental del cine mexicano.*

EL HUMOR ARTÍSTICO: *ASÍ ES MI TIERRA* Y *ÁGUILA O SOL*

> Imaginación jocosa, ingenio simpático. Ironía romántica equivalente al triunfo del poder creativo del alma del artista sobre todo contenido y sobre toda forma.
>
> Hegel (sobre el humor)

Cantinflas consagró la imagen del "peladito", del hombre de barrio sumado a la ciudad que tiene como mejor arma el lenguaje; lenguaje aprehensible, eficaz y perfectamente inentendible. Mario Moreno *Cantinflas* es la figura más importante de los cómicos que se gestaron en las carpas de México; más famoso que *Resortes*, *Clavillazo* o *Palillo* (aunque éste con una destacada carrera en el perfil tradicional de la carpa, empleando como nadie el discurso del humor ácido y el chiste político). *Cantinflas* catapultó su figura internacionalmente y su histrionismo envolvente simbolizó siempre el éxito, la gran taquilla.

Debutó por necesidad ante la falta de un número en el programa tradicional de la compañía en la que laboraba haciendo roles secundarios. Así fue como un reducido público asistente a la función de la carpa instalada en el parque Juárez de Xalapa, Veracruz, vio la actuación improvisada de un espigado cómico que, fuera de cualquier argumento establecido, habló y habló atropelladamente ante su propia improvisación. El alarido festivo, el aplauso, le dieron la luz de su propia fuerza. A partir de entonces, fue creciendo e inventando sobre la marcha del parado en escena su propio lenguaje, el lenguaje del sinsentido, donde una idea se extendía en un discurso prolongado y muy chistoso, para no llegar a ninguna parte. El arte de ese hablar devendría en un concepto universal, el de *cantinflear*, que ahora figura en cualquier diccionario en castellano.

Su arribo al cine tomó ventaja del humorismo que dotaba al

cine mexicano de cierta frescura, protagonizado por cómicos que cumplían sin traspasar a las figuras de primer orden encarnadas por galanes y bellas de suspiro. Los cómicos estaban circunscritos a la aparición que distendía el tronco principal de la trama de las películas, eran el remanso que relajaba entre las acciones más importantes de la historia. Esos espacios humorísticos no crecerían sino con *Cantinflas* y Medel (surgido también de la carpa que por varias razones no llegaría al éxito pantagruélico a lo *Cantinflas*) y, después, con toda una legión de comediantes que harían un género que sería bastión fundamental de la producción cinematográfica en México.

Cantinflas se allegó con facilidad el cariño del público. La imagen del "peladito" era la perfecta correspondencia con la de cualquier hijo de vecino, vinculado automáticamente a los sectores populares, al analfabeta, al empleado pobre, al trabajador explotado, un hombre del pueblo.

Carlos Monsiváis sostiene:

"El mito de *Cantinflas* se funda en sus orígenes, en el acto de memoria que exalta los heroicos tiempos de la carpa en Santa María la Redonda. La minoría que allí lo conoció (que disminuye) y la mayoría que se lo imagina (que aumenta) se pone de acuerdo: *Cantinflas* es un genuino Hijo del Pueblo, la expresión idiosincrática que será esencia de la nueva tradición. Este poderoso capital inicial le permite al cómico-empresario resistir a las numerosas fallas de sus películas y genera permanente admiración ante el *gag* de mucho hablar sin decir nada.

"Lo cómico de *Cantinflas*: la imagen y la voz de *Cantinflas*; el mensaje humorístico de *Cantinflas:* su figura. El mito, función de recuerdo. En un país sin tradiciones cómicas (la comicidad había sido un recurso capitalino), el primero que es Lo Divertido a escala nacional, será hilarante para

siempre. La clase media ilustrada abandona paulatinamente a *Cantinflas*, pero la deuda de las masas con él es a largo plazo. Los hizo reír y por tanto, se comprometió a seguir haciéndolos reír." [1]

Para *Cantinflas* el lenguaje era nada y todo, nada por el modo en que lo empleaba, a despecho del buen decir; él encontró una mejor forma de usar palabras para dar a entender lo que quería sin ser explícito y ni siquiera claro, en lo absoluto; más lo era todo porque ahí estaba el punto principal de su magia, el magnetismo de sus pantalones caídos, del bigote esforzado que no alcanzaba para cubrirle plenamente, la colilla de cigarro en un costado de su boca, los gestos, el andar, los desplantes de matador de toros, todo era valioso pero no tan importante como cuando *Cantinflas* abría la boca para hinchar una perorata que terminaba por abrumar convenciendo sin decir nada, nada claro al menos.

De su porte y su lenguaje señaló Tomás Pérez Turrent:

"*Cantinflas* nace en la carpa y si bien no es posible ignorar su influencia de la picaresca española en la esencia misma del personaje, es típicamente mexicano. Es el representante del *lumpen* de las grandes ciudades (de origen campesino naturalmente, es decir, el índice del paso de la sociedad agropastoral a la sociedad industrial incipiente), un individuo sin oficio conocido, mal vestido, astuto, hábil, lleno de malicia y dotado de una asombrosa facilidad para hablar y hablar sin decir nada. Es el hombre que utiliza un lenguaje prestado que no domina y no le pertenece, el lenguaje del conquistador, del explotador. Pero si bien el lenguaje no le pertenece se burla de él y llegado el momento lo utiliza como arma." [2]

---

[1] Carlos Monsiváis: *Escenas de pudor y liviandad*, p. 94.

[2] Tomás Pérez Turrent. "El humor en el cine mexicano", en: *Pantalla*, N°. 11, agosto 1990; p. 24.

Con los años, el grueso de la filmografía de *Cantinflas* se ha deslavado a vistas de la crítica y de un importante sector del nuevo público cinéfilo. Muchas comparaciones con *Tin Tan* lo colocan en desventaja y cada vez se sostiene más por el mito *Cantinflas* que por la fuerza de su presencia en las imágenes que se capturaron con su genio interpretativo. Sus primeros trabajos son estupendos. De nuevo Pérez Turrent:

"Hay [...] en el *Cantinflas* de la primera época una indiscutible insolencia, una crítica si no violenta por lo menos mordaz de ciertos valores de la sociedad, sobre todo en sus capas elevadas, así como del principio de autoridad. De esta manera encarna, exorciza —e incluso provoca un efecto catártico— los deseos y la necesidad de revancha del público popular: uno de los suyos es capaz de burlar a autoridades, jueces, policías, militares, diputados, banqueros, burócratas de toda laya. Sus armas son las de todo héroe picaresco y con ellas el más ridículo, el más humilde y el más ignorante de los hombres es capaz de humillar a los más encumbrados." [3]

En la cúspide de su carrera, *Cantinflas* pudo filmar en Hollywood la célebre cinta *La vuelta al mundo en 80 días*, megaproducción que conjuntó una lista envidiable de figuras de la llamada Meca del cine. Su participación en la película se tornó en figura principal, robando cámara al propio David Niven y le significó el reconocimiento internacional que daría para una producción más: *Pepe*, un musical. En realidad ambas cintas tuvieron un regular éxito en términos tanto comerciales como de crítica. En esa época Charles Chaplin declararía que *Cantinflas* era "el mejor cómico del mundo."

Cantinflas se limitó a sí mismo, su talento vertido con alegría y desparpajo en sus primeras películas no se conservó en

[3] Tomás Pérez Turrent, *op.cit.*, p. 25.

los numerosos trabajos de su extensa carrera. Diputado, bombero, doctor, profesor, pistolero, extra, cura, conserje, policía, etc., fueron papeles que *Cantinflas* interpretó con sobrado éxito comercial. Sus películas congregaron multitudes en todos los países de habla hispana, su condición de ídolo estuvo siempre por encima de cualquier riesgo en sus proyectos; no se planteó una forma distinta de sobrellevar sus personajes, de hacer historias con alguna variación de estilo, y filmó con la idea de un cine entretenido, fácil, familiar y moralizante. Por su construcción, las historias de *Cantinflas* tienen una subrayada tendencia a divertir con y por un mensaje social. Los finales de sus películas conllevan moralejas, mensajes de buenos deseos que alcanzan la lágrima más tradicional del melodrama después de risas y, casi siempre, magníficos destellos del primer *Cantinflas*, el *Cantinflas* de dos cintas fundamentales: *Así es mi tierra* y *Águila o sol*.

El signo de la muerte, Ahí está el detalle y *El gendarme desconocido* preservan también la luz del *Cantinflas* fresco, espontáneo (tanto que improvisaba en el propio momento de la filmación) que trazó las características que ya no perdería y serían su guía inamovible para el resto de sus interpretaciones. De cualquier modo *Cantinflas* consiguió hacer muchas películas sin perder el decoro, sin degradar su propio personaje, aunque sin duda tenía para mucho más. Francisco Sánchez lo abreviaría así en el capítulo "El mimo de la gabardina", de su libro *Crónica antisolemne del cine mexicano:*

"Siempre me ha intrigado el hecho de que habiendo muy buenos cómicos no haya buenas comedias. Las carpas y los teatros de revista han sido desde siempre semillero de talento humorístico. Payasos, bufos, mimos, imitadores, farándureros y toda clase de representantes del difícil arte de hacer reír han llegado al cine y sistemáticamente han sido desaprovechados.

"Se les relega a las intervenciones de cuadro o de apoyo, pero aunque muchos han tenido la suerte de arribar al estrellato, logrando incluso que las películas giren en torno suyo, la triste realidad es que de su trabajo casi nunca ha podido surgir lo que propiamente se pudiera llamar una comedia excelente, una buena película no sólo desde el punto de vista histriónico, sino también del cinematográfico.[...]

"Las aproximaciones al premio mayor de una comedia maestra han sido, por mencionar algunas, *El rey del barrio* (1949), de Gilberto Martínez Solares, que dio notable idea de las posibilidades sobresalientes de Germán Valdés *Tin Tan*; *El águila descalza* (1969), de Alfonso Arau, que reveló el talento del propio Arau; *El héroe desconocido* (1981), de Julián Pastor, primer estelar del excelente Rafael Inclán, y *El Milusos* (1982), de Roberto G. Rivera, muy feliz idea argumental y fílmica que hizo patente el formidable don interpretativo de Héctor Suárez [...]. También hay comedias que han llegado a un buen nivel de calidad pero sin liderazgo de actor cómico, como son los casos, por ejemplo, de *El esqueleto de la señora Morales* (1959), de Rogelio A. González, y *Mecánica nacional* (1971), de Luis Alcoriza.

"En 1940, luego de que a partir de 1936 había participado en dos cortos y cuatro largometrajes sin mayor relevancia, el actor Mario Moreno *Cantinflas* encontró su película trampolín y emergió como una ráfaga de aire fresco en *Ahí está el detalle*, de Juan Bustillo Oro. ¡Fue en verdad toda una revelación! El cine autóctono había hasta ese momento acostumbrado a su público a una puesta en escena en la que desde la escenografía, el decorado, las actuaciones y los parlamentos todo era virtualmente decimonónica teatralidad. Las comedias parecían sainetes retratados. Los actores hablaban en la pantalla como si estuvieran en las tablas, engolando la voz para vocalizar con amanerada corrección su trillada retórica. Bastó con que *Cantinflas*

abriera la boca para que se pusiera en evidencia la falsedad de todo aquel entorno. Él fue un milagroso ente vivo en medio del cartón y la vetustez.

"Con *Cantinflas* entró en el mundo falso de la zarzuela importada el aliento popular de un sobreviviente de la Conquista: el peladito, el mexicano más indio que mestizo que aún naufraga en un orden social que no dirige ni asimila, obligado a usar un idioma que en raíz no es el suyo, un lenguaje oral que no encaja con sus estructuras mentales ni con su visión cósmica, un desarraigado en su propia tierra. *Cantinflas* era, fue por el solo momento de *Ahí está el detalle,* la insondable esencia vital que necesitaba (y aún necesita) nuestro cine para ser auténtico y ser cine.

"Infortunadamante, *Cantinflas* se quedó ahí y no fue más allá. Junto a su enorme talento histriónico poseía también vastas limitaciones de orden personal que inclinarían el fiel de la balanza hacia el lado del lucro. El público, el amplio, abierto y siempre generoso público mayoritario, lo había sin embargo reconocido como suyo y ya jamás lo abandonaría. El actor usufructuaría esa entrega. Formó de inmediato su propia compañía, Posa Films, contratando a un director (Miguel M. Delgado), a un escritor (Jaime Salvador) y a un dialoguista (Carlos León), y se puso a producir dosificadamente un éxito taquillero por año. A la larga, su producción sería muy abundante, pero no tiene caso recordar los títulos de la misma, ya que todas sus películas posteriores a *Ahí está el detalle* resultaron sin excepción mediocres o de plano muy malas. El comerciante le ganó la batalla al artista, Mario Moreno prevaleció sobre *Cantinflas*." [4]

El ascendente de *Cantinflas* sobre el público, la elevación del ídolo, son parte del engranaje que se establece en la

[4] Francisco Sánchez: *Crónica antisolemne del cine mexicano*, pp. 39-41.

relación entre el cine y el espectador, de la respuesta del público hacia la penetración del carisma y talento de ciertos actores y actrices que se vuelven figuras y, con suerte, publicidad y algo más, estrellas e incluso mitos, como *Cantinflas*. En su ensayo "Las mitologías del cine mexicano", Carlos Monsiváis analiza el proceso mitológico de la figura cinematográfica en México y, particularmente, del mito *Cantinflas*:

"De alcances por lo común más sociológicos que artísticos, la industria del cine cuenta con una ventaja inicial: el azoro ante los poderes tecnológicos (la rendición ante la 'magia de la pantalla'), es a tal punto absoluto que autoriza: idealizar desesperadamente —y sin que en esto se advierta contradicción— a la provincia y el medio rural; rodear de condenas admirativas el medio urbano; exaltar el régimen patriarcal; convertir en virtudes a las debilidades sociales y defender a ultranza (y escarnecer como no queriendo) los valores del conservadurismo.

"Como en todas partes, en México la industria del cine norteamericano es el modelo inevitable. Si el *star-system* —el culto a los rostros y las personalidades excepcionales, la 'canonización' de las primeras figuras— aparece con retraso, desde el principio se desea entretener sin pretensiones, creando hábitos a través de la reiteración de procedimientos ('Al público lo que quiera, que al fin siempre quiere lo mismo'). De Hollywood se aprende todo: el manejo de géneros, el uso manipulador de la música, las recetas del chantaje sentimental, las convenciones estilísticas, los juegos hipócritas con la censura, las técnicas publicitarias, el uso del suspenso, el desdén por la calidad argumental, la improvisación de directores y actores. La empresa fundacional del cine mexicano es la 'nacionalización' de Hollywood. Si la imitación no es evitable, las diferencias abundan: hay géneros intraducibles: la *screwball comedy*, el *thriller* y, en última instancia, el *western*; el melodrama

cobra más importancia aquí porque la tradición de la cultura popular se basa en la perenne confusión entre vida y melodrama; en muchos casos no hay equivalentes de atmósferas privilegiadas de Hollywood (por motivos de religión, poder adquisitivo, perspectiva cultural, etcétera). El resultado: a pesar de su impulso meramente reproductivo, no tarda mucho para que la industria del cine en México considere que imitar es suicida: no convence al público, no hay dinero para las grandes producciones y el sentido del montaje se les escapa. Es preferible que semblantes, paisajes, modos de hablar y costumbres sean intensamente localistas (con todo y manejo del tiempo), y que el mecanismo básico derive de Hollywood. Ya reconocidos los escenarios y los sonidos familiares, el público acepta muy complacido a los chantajes sentimentales, a los esquemas invariables, a la escasez de recursos que es pobreza y es invitación a la fantasía (en México, el lujo de las superproducciones suele ser cortesía imaginativa de quienes no se inmutan si ven en pantalla castillos de cartón y multitudes compuestas por 12 personas).[...]

"El éxito del cine mexicano en el mundo de habla hispana fortalece la convicción: este negocio (el entretenimiento es la realidad misma) depende de un hecho: quienes hacemos las películas sabemos lo que piensa el público porque somos el público, representamos a la nación y a la vida antes que el arte. Algo se acepta desde el principio: no tiene caso enfrentarse al cine norteamericano con estudios precarios y presupuestos escuálidos. Un público de 'almas buenas' no requiere de los sets de *Lo que el viento se llevó*, tan sólo escenarios y situaciones que sienta 'muy suyos'." [5]

"En la Época de Oro del Cine Mexicano (1935-1955, aproximadamente), la concurrencia le plagia lo que puede a las películas: el manejo del habla y de los gestos, el humor,

[5] Carlos Monsiváis: "Las mitologías del cine mexicano", en *Intermedios*, N°. 2, junio-julio 1992; p. 13.

la reverencia ante las instituciones, la percepción anecdótica de los deberes y los placeres. En rigor, es 'la Edad de Oro' no del cine sino del público que, entre otras cosas, confía en que los ídolos le aclaren el manejo de las nuevas formas de vida, orientándola en el vértigo de las transformaciones. Los fines de semana las familias extraen de la ida al cine el sentido de la diversión, de la unidad familiar, del honor, de la sexualidad 'permitida', de la belleza del paisaje y de las costumbres, del amor por lo permitido y del horror (cada vez más escénico) por lo prohibido. Los devotos de comedias y melodramas no se proponen 'soñar', sino adquirir astucias, desinhibirse, dolerse y condolerse con estilo, envidiar sin dolor a los de clase alta, reírse a costa de los estereotipos que los difaman, saber de qué modo se pertenece a la nación. En tal escuela-en-la-oscuridad se educa a la gente en el sufrimiento y el relajo." [6]

"Involuntariamente satírico, voluntariamente chistoso y sentimental, ocasionalmente épico, inesperadamente elocuente y trágico, el repertorio de tres décadas del cine mexicano exhibe mitologías centrales y leyendas adyacentes, y dibuja un pueblo generoso, prejuiciado, tanto más emotivo cuanto menos racional, beato y fanático, enemigo de las beatas y más liberal de lo que declara, inhibido frente al Señor Amo y el Señor Licenciado, cándido, rebelde hasta donde se puede. Entre 1935 y 1955 (siempre aproximadamente) este cine, más que ningún otro instrumento cultural, maneja admiraciones y prejuicios, y rehace internamente al nacionalismo volviéndolo un gran *show*. Allí se despide con grandilocuencia y luto fingido a numerosas tradiciones inoperantes (premodernas), y se saluda con risas y regaños verbales a lo ya exigido por la modernización selectiva o sectorial." [7]

6 *Ibid*, p. 14.
7 *Ibid*, p. 23.

MARIO MORENO CANTINFLAS

"En su primera etapa cinematográfica, todo en el cómico Mario Moreno *Cantinflas* resulta novedoso: el humor, la mímica, el donaire, la festiva apariencia lumpen, la irreverencia del 'peladito' (el paria urbano). A *Cantinflas*, los espectadores de sus inicios le celebran su forma de ser

(que es su forma de hablar) y su modo de relacionarse. Él acecha al prójimo, le da vueltas con su palabrería y lo enreda con cachondería acústica. En torno suyo se da la unidad nacional: burgueses, clase media y clases populares se divierten con el método prontamente bautizado en su honor, el *cantinflismo*, que es sacudimiento facial y verbal, la mímica que orienta en el laberinto de las palabras perdidas. Las cejas interrogan, los brazos se resignan y el cuerpo desvaría ante las calidades autónomas de verbos, sustantivos y adjetivos. Hazaña del sinsentido, la logorrea infinita de *Cantinflas* expresa una táctica: que las acometidas del disparate nos liberen del lenguaje-cárcel. Al verlo, los intelectuales lo identifican con la parodia del estilo demagógico 'revolucionario' y admiten en lo gracioso que es un paria cuando no puede evitar serlo.

"El tránsito de la carpa al cine consolida, por ampliación de públicos, el mito de *Cantinflas*, aún hoy vigente no obstante la trayectoria posterior del personaje, filmes incluidos. El *Cantinflas* de los comienzos (de los cortometrajes, de *Águila o sol*, *El signo de la muerte*, *Ni sangre ni arena*, *Ahí está el detalle*, *El gendarme desconocido*), se ajusta al verse en situaciones que no maneja y a las que alivia, de vez en cuando, la irrupción de un *sketch* 'adecentado'. En el teatro popular, de donde viene *Cantinflas*, los cómicos neutralizan

con aluviones verbales su incursión en 'lo prohibido', en el terreno de las alusiones sexuales; en el cine, la censura elimina el habla de doble o triple sentido y la sustituye con chistes prefabricados, pero las secuencias afortunadas donde cuaja la famosa colisión de cejas alzadas y palabras enloquecidas, convierten a *Cantinflas* en reflejo condicionado de un público que ríe ante su mera presencia y que, no muy seguro de su dominio del idioma, se divierte tanto con el habla sin riendas y sin dirección, que por un tiempo le adjudica al *cantinflismo* el papel de vía segura hacia la elocuencia." [8]

[8] *Ibid,* p. 19 .

ASÍ ES MI TIERRA

PRODUCCIÓN: Cinematográfica Internacional (CISA), Pedro Maus y Felipe Mier; jefe de producción Ricardo Beltri (1937)
DIRECCIÓN: Arcady Boytler; asistente: Mario de Lara
ARGUMENTO: Enrique Uthoff; adaptación: Arcady Boytler
FOTOGRAFÍA: Víctor Herrera
MÚSICA Y CANCIONES: (*Dime, dime general, ¡Ay cocol!, Pajarito enamorado, Esa palabrita, Ya quítate tu violín, Aunque de cuerpo chiquito, Mi chatita, Así es mi tierra, Ya viene mañana* y *Otra vez*) Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho*
SONIDO: José B. Carles
ESCENOGRAFÍA: José Rodríguez Granada
EDICIÓN: José Marino
INTÉRPRETES: Mario Moreno *Cantinflas* (*El Tejón*), Manuel Medel (Procopio), Antonio R. Frausto (general), Mercedes Soler (Chabela), Margarita Cortés (Chole), Luis G. Barreiro (licenciado), Juan José Martínez Casado (Filomeno), Miguel Wimer (don Cayetano), Amelia Wilhelmy (soldadera Adelita), Josefina Segarra (doña Tomasa), Angel T. Sala (*El Gallo*), Guillermo Calles (Gonzalo), Carolina Barret (Carolina), Luis Ureña (Nicanor), Ángel Arzamendi (don Chon), Antonio Garay (teniente Gómez), José Ignacio Rocha y, entre los extras, José Elías Moreno; en números musicales: Cancioneras del Bajío, Mariachi Silvestre Vargas, Trío Tariácuri, Trío Calaveras, Niños Cancioneros Curripipis.

DURACIÓN: 79 minutos

Filmada a partir del 13 de junio de 1937 en los estudios México-Films y en locaciones de la Hacienda de Jalpa, cerca de Toluca. Estrenada el 15 de septiembre de 1937 en el cine Palacio.

SINOPSIS: En 1916, después de cuatro años de andar "en la bola", un general revolucionario regresa con sus tropas y un licenciado a su pueblo, donde lo reciben con grandes fiestas, y se interesa por la joven Chabela, novia del ranchero Filomeno. El lugareño *Tejón* y el bigotón Procopio, lugarteniente del general, disputan por el amor de la rancherita Chole. *El Gallo*, compadre del general, y don Cayetano, padre de Chabela, quieren eliminar al revolucionario y al licenciado, Procopio los oye conspirar y avisa al general. Cuando Chabela es abofeteada por su madre por despreciar al general, Filomeno decide fugarse con su novia. El general manda buscarlos y, después, para dar una lección a su compadre, hace que le tuerzan el cuello a un gallo (llamado *Compadre*, precisamente). Filomeno y Chabela son capturados. En un jaripeo, Procopio y *El Tejón* compiten por el amor de Chole; ambos resultan heridos. El general libera a Filomeno y a Chabela, en un noble rasgo, y decide volver a "la bola" para estar más tranquilo. *El Tejón* se incorporará a su tropa y se hace amigo de Procopio. [9]

"En *Así es mi tierra*, de 1937, el director y torero ruso Arcady Boytler intenta aprovechar el auge de la comedia ranchera, un año antes consagrada por *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes. *Así es mi tierra* busca capturar la fotogenia del folclor local, el habla pintoresca de los campesinos ('Ay cocol, ya no te acuerdas cuando eras chimisclán, y ora que tienes tu ajonjolí, ya no te quieres acordar de mí'), y se vuelve ilustración complacida de algunas canciones de Manuel Fernández Esperón *Tata Nacho*. Hay serenatas (con el trío Tariácuri), bailes, jaripeos, y la alegría campirana que es exorcismo de la turba revolucionaria. El paisaje rural describe el sosiego anímico de combatientes que hacen escala en el pueblo natal antes

[9] La ficha técnica y la sinopsis de *Así es mi tierra* fueron publicadas por Eduardo de la Vega Alfaro en su monografía *Arcady Boytler*, pp. 165-166.

de reintegrarse a la 'bola'." [10]

Esta película lanzó a *Cantinflas* a la fama, que en su caso cabría decir al estrellato. Ambientada en época revolucionaria, *Así es mi tierra* está hecha a la manera de la comedia ranchera, con una tormentosa relación amorosa, *gags* muy bien puestos y canciones con guitarra, trío y mariachi a la primera oportunidad. *Cantinflas* se adueña de serenatas, discursos y bebidas ajenas. Cada aparición de *Cantinflas* lleva la alterna participación de Medel, que carga con la personalidad dominante entre los dos, cuya breve rivalidad produce los zafarranchos efectivos para los regateos verbales del mimo, momentos absolutamente memorables que por muy repetidos que se harían en lo sucesivo, aquí conservan su esencia primordial. La rivalidad no puede sino volverse reconciliación fraterna, *Cantinflas* y Medel brindando a lomo de burro y caballo respectivamente, enmarcan una escena memorable:

— ¿Se acuerda que le dije que *usté* roncaba?
— Sí.
— ¡Ah pus no cierto!
— Y ¿se acuerda que yo le dije que *usté* era bien lambiscón?
— Sí.
— ¡Ah pus eso sí es cierto!

"Un *Cantinflas* fuera de lugar en el ambiente campirano, se aferra a la originalidad de su lenguaje: 'Mi general, no hallo palabras con que... mire, mi general... bueno, porque... usted sabe, mi general', con un magnífico contrapunto en la metralla verbal de Amelia Wilhelmy, de soldadera. Al pícaro *Tejón* que encarna *Cantinflas* lo acompaña el cómico Manuel Medel (Procopio), imagen de la bonhomía rural determinada por el apetito voraz y las ganas de bañarse en pulque. El forcejeo verbal de la pareja que se disputa los favores de

[10] Carlos Bonfil: *Cantinflas. Águila o sol*, pp. 51-52.

una rancherita, culmina en un mano a mano taurino y la reconciliación bufa antes de partir de nuevo al combate ('Procopio: ¿Y a poco va a ir con mula a la Revolución? *Tejón*: ¿Y a poco no voy yo con usted?')." [11]

"En *Así es mi tierra*, Boytler produjo una inversión de valores que cambió en gran medida la orientación del cine mexicano. Si los actores cómicos vivían en todas las comedias rancheras una trama secundaria, de apoyo, resultaba frecuentemente que su presencia interesaba al público mucho más que la de los héroes de la intriga melodramática principal. Consciente de eso, Boytler dio en su película escaso relieve a la historia del héroe Martínez Casado, la heroína Cortés y el villano (finalmente generoso) Frausto. Su atención —y la de los espectadores— se centró en un *Cantinflas* cada día más y mejor afirmado en su caracterización y en otro cómico de teatro de revista, Manuel Medel, que no había tenido mayor fortuna en su única anterior aparición cinematográfica (*Payasadas de la vida*). La pareja funcionó bien en la medida en que la presencia del segundo fue un aceptable elemento de oposición al primero. *Cantinflas* necesitaba de ese refuerzo, dada su inadecuación de principio al medio rural." [12]

En la revista *Hoy*, Xavier Villaurrutia escribió:

"Arcady Boytler dirigió esta película que resulta más interesante en sus detalles que en su conjunto, más digna de atención en sus partes que en el todo. Sucede que en lo que en toda obra normal debería ser la base de sustentación, pasa en este filme a un plano sin importancia. Me refiero al argumento que tal y como está expuesto no sólo carece de originalidad, sino que está relegado —acaso por ello mismo— a un segundo término [...]. La actuación de

[11] Carlos Bonfil, *op. cit.*, pp. 52-53.
[12] Emilio García Riera: *Historia documental del cine mexicano*, Tomo I, p. 152.

Cantinflas es de tal importancia y en manos de Boytler alcanza tal fuerza y naturalidad que se convierte en el núcleo de la obra. Todas las actuaciones parecen borrosas al lado de la suya, enfatizada por el director que perece deleitarse gozando con el descubrimiento de las posibilidades y de las realidades que para el cinematográfico nacional representa un actor que, a pesar de sus terrenos teatrales, no pierde en la pantalla soltura y genio cómico..." [13]

"Por lo demás, Boytler derivó sus preocupaciones estéticas a un culto plasticista de paisaje que le valió, si creemos en una nota publicitaria aparecida en el *Directorio cinematográfico internacional de México (1938-39)*, la aprobación de los pintores Diego Rivera y el Dr. Atl: Boytler 'ha sido el único que nos presenta a nuestro paisaje en la hoja de plata tal y como estábamos acostumbrados a admirarlo al natural.' Evidentemente, la influencia de Eisenstein también gravitaba sobre Boytler." [14]

[13] Citado por Eduardo de la Vega, *op. cit.*, p. 166.
[14] Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 152.

ÁGUILA O SOL

PRODUCCIÓN: Cinematográfica Internacional (CISA), Pedro Maus y Felipe Mier; jefe de producción: Ricardo Beltri (1937)
DIRECCIÓN: Arcady Boytler; asistente: José Benavides Jr.
ARGUMENTO: Arcady Boytler, Antonio Guzmán Aguilera *Guz Águila*; adaptación: Arcady Boytler
FOTOGRAFÍA: Víctor Herrera
MÚSICA: Manuel Castro Padilla; canciones: Manuel Castro Padilla (*Qué te falta, mujer, Mi negra mariposa*) y Rafael Hernández (*¡Qué te importa!, Ya no te quiero, La coyota*); coreografía: Rafael Díaz
SONIDO: José B. Carles
ESCENOGRAFÍA: José Rodríguez Granada
EDICIÓN: José M. Noriega
INTÉRPRETES: Mario Moreno *Cantinflas* (Polito Sol), Manuel Medel (Carmelo Águila), Margarita Mora (Teresa), Marina Tamayo (Adriana Águila), Luis G. Barreiro (Castro), Manuel Arvide (don Hipólito Sol), Jesús de la Mora (Hipólito niño), José Girón Torres (Carmelo niño), Margarita Sodi (Adriana niña), Dora Ceprano (Dora), Ramón Rey (el gallego), Teresa Rojas, Emma Voguel y, entre los extras, José Elías Moreno, Rafael Baledón, Virginia Serret y Julio Ahuet; en musicales: Rafael Hernández, *Toña la Negra*, Rafael Díaz, Antonio Escobar (director de orquesta)

DURACIÓN: 75 minutos

Filmada a partir de septiembre de 1937 en los estudios México-Films. Estrenada el 4 de mayo de 1938 en el cine Palacio.

SINOPSIS: En un mismo día, ingresan a un asilo de monjas, con sendas cartas, los bebés Carmelo y Adriana Águila, hijos de un hombre rico, y Polito Sol, de origen humilde: los tres han sido abandonados en la vía pública. Al cabo de los años, los niños deben dejar el asilo para incorporarse a la sociedad, pero ellos, que se tratan como hermanos, escapan del lugar por su cuenta. En las calles de la ciudad, Polito y Carmelo venden periódicos y Adriana lotería para ganarse la vida. El padre de Polito, don Hipólito, que abandonó a su hijo porque había quedado pobre y viudo, ha enriquecido súbitamente con la lotería y lo busca en vano en el asilo. Por su parte, los niños improvisan un acto musical frente a una carpa y, ya mayores, lo repiten en el interior del establecimiento, donde son "estrellas." Polito y Adriana se quieren, lo mismo que Carmelo y la temperamental *vedette* Teresa. Don Hipólito, que desea reconstruir su vida, es asiduo visitante de la carpa y se interesa por Adriana. Encarga a Castro, representante de los artistas, que la invite a cenar. Polito oye con tristeza que Castro ofrece a Adriana un contrato para que trabaje en un teatro muy famoso, y teme perderla. Gracias a Castro se descubre que Polito es el hijo de don Hipólito, que renuncia a Adriana, y todos celebran su felicidad en el cabaret. [15]

"En *Águila o sol*, filmada el mismo año [1937], Arcady Boytler decide juntar de nuevo a *Cantinflas* y Medel, la pareja cómica del momento, y prolongar en la pantalla el impacto de sus presentaciones diarias en el teatro de revista. El pretexto: un melodrama urbano con una trama deshilvanada y absurda (tres niños huérfanos escapan del asilo para probar su suerte en las carpas). Luego de un preámbulo plañidero, poblado de monjas abnegadas, padres a los que la miseria obliga a ser desnaturalizados, y niños de precoz cursilería, Arcady Boytler se instala con gran naturalidad en

[15] La ficha técnica y la sinopsis de *Águila o sol* fueron publicadas por Eduardo de la Vega Alfaro en su monografía *Arcady Boytler*, pp. 170-171.

el mundo de las carpas. *Águila o sol* es el único testimonio disponible del espectáculo de barriada de los treinta. Liberado ya del yugo de la comedia costumbrista, aunque atenazado por un guión que le dicta poses de grandilocuencia sentimental (a lo Chaplin), *Cantinflas* reelabora su picardía carpera, alimenta la ambigüedad sexual en las proximidades vertiginosas al rostro del compañero Carmelo, y se desplaza sin dificultad en la caprichosa secuencia onírica que imagina el cineasta."[16]

Repitiendo la fórmula exitosa de *Así es mi tierra*, puede decirse que Arcady Boytler filmó la versión urbana de esa cinta con *Águila o sol*. Los encuentros entre *Cantinflas* y Medel, rivalizando por amores entre canción ("¡qué!, ¿de qué?, ¿pus qué?, ¿qué te falta mujer, qué te falta?") y discurso cantinflesco son tremendamente jocosos y de gran disfrute. La pequeña anécdota es apenas excusa para que el escenario se ilumine y los reflectores se detengan en los cómicos, principalmente en *Cantinflas*.

El "peladito" está aquí en un ambiente natural, con los medios tradicionales de su desenvolvimiento en la carpa, con las propiedades de un muy sutil doble sentido implícito en las discusiones con Manuel Medel que sin ninguna transición se vuelven canción, y risa. La pareja no volvió a unirse en ningún otro proyecto fílmico por las propias ambiciones personales de cada artista para hacer carrera propia, independiente. *Cantinflas* está una vez más dueño de la pantalla, explotando cada uno de los elementos de la cinta, ninguna otra película le posibilitaría hacer ese doble juego verbal e histriónico que compartió con Medel. Los números musicales son de antología, con *Cantinflas* y Medel en enfrentamientos por el dominio de la escena que figuran una representación satírica de los cantos bravíos que inundan *Allá en el Rancho Grande*.

[16] Carlos Bonfil, *op. cit.*, pp. 54-55.

Señala Eduardo de la Vega Alfaro en su monografía *Arcady Boytler*:

"El momento magistral de la cinta es la angustiosa pesadilla alcohólica en la que *Cantinflas* se desdobla para acudir a un lujoso cabaret donde sólo un cantinero gallero lo reconoce como su amigo y un espejo le devuelve su propia imagen hipertrofiada por los golpes y le reclama su ausencia del dormitorio. En ese marco onírico-pesadillesco en que la identidad y la solidaridad se han esfumado para que el peladito compruebe su orfandad absoluta, Boytler inserta dos espléndidos números que llevan hasta sus últimas consecuencias sus anteriores experiencias en el terreno de la comedia musical [...]. Enriquecido por las marcadas influencias de las alucinantes geometrías del extraordinario Busby Berkeley y por los claroscuros y planos inclinados del expresionismo germano, el estilo visual de Boytler alcanza su plenitud, lo mismo en una coreografía tehuana [...] que en la contagiosa rumba interpretada por Margarita Mora al ritmo de la orquesta de Rafael Hernández. De ello resulta que dos estilos dancísticos diferentes, y aún opuestos, se integran con naturalidad en el punto de vista del realizador. Sin demasiados alardes de fastuosidad hollywoodense, Boytler logró un espectáculo fílmico cuyos niveles sólo serían alcanzados varios años después en algunos obras de Alberto Gout o Gilberto Martínez Solares."[17]

"La imagen de *Cantinflas* está casi lista para sentar carrera, su talento aún sin soltarse a plenitud para hacerse de la solidez que mostraría en *Ahí está el detalle* o *El gendarme desconocido*, donde sus actuaciones parecen construidas con una mayor seguridad, con desplantes seguros frente a la cámara.

[17] Eduardo de la Vega, *op. cit.*, p. 120.

"Al utilizar a la pareja triunfadora de *Así es mi tierra*, *Cantinflas* y Medel, en un ambiente urbano más apropiado a sus características picarescas, Boytler quiso a la vez situarlos en el contexto de una comedia musical moderna, con todo y 'conjuntos coreográficos dignos de la mejor producción norteamericana', según la publicidad. Y, en verdad, Boytler logró hacer de *Águila o sol* su mejor película frívola y una de las mejores del género realizadas por el cine mexicano." [18]

[18] Emilio García Riera, *op. cit.*, p. 163.

BIBLIOGRAFÍA

BONFIL, Carlos. *Cantinflas. Águila o sol.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. 173 pp.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano.* Tomo I. México, Editorial Era, 1969. 309 pp.

MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad.* México, Editorial Grijalbo, 1996. 354 pp.

SÁNCHEZ, Francisco. *Crónica antisolemne del cine mexicano.* México, Universidad Veracruzana, 1989. 223 pp.

VEGA Alfaro, Eduardo de la. *Arcady Boytler (1893-1965).* Pioneros del cine sonoro II. Colección Cineastas de México/7. México, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas-Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992. 187 pp.

HEMEROGRAFÍA

MONSIVÁIS, Carlos. "Las mitologías del cine mexicano", en: *Intermedios*. N°. 2, junio-julio 1992. México, Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía-Secretaría de Gobernación; pp.12-23; 92 pp.

PÉREZ Turrent, Tomás. "El humor en el cine mexicano", en: *Pantalla*. Núm. 11, agosto 1990. México, Dirección General de Actividades Cinematográficas-Coordinación de Difusión Cultural-UNAM; pp. 24-27; 48 pp.

SU, Margo *et al*: "Por siempre *Cantinflas*", en *Somos*. Edición especial. Año 4, N°. 75, 16 de junio de 1993. México, Editorial Eres.

INVESTIGACIÓN, SELECCIÓN DE TEXTOS Y REDACCIÓN:
RAÚL ALBERTO CRIOLLO L.

EDITOR:
DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS

Tendencias del cine mexicano de los años treinta, de la Colección Videoteca de los Cuadernos de la Cineteca Nacional, se terminó de imprimir el 30 de septiembre de 1998, en la imprenta GRÁFICA, CREATIVIDAD Y DISEÑO, S.A. DE C.V., con un tiraje de 1,000 ejemplares. En la impresión se utilizó papel couché mate de 100 g. y en la composición se emplearon tipos Helvética, Benguiat Gothic y Futura.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Moisés Rosas Silva
Secretario Técnico A

María Cristina García Cepeda
Secretaria Técnica B

CINETECA NACIONAL

Alejandro Pelayo Rangel
Director General

Gerardo Bellido González
Director de Difusión

Verónica Hernández Reyna
Subdirectora de Promoción Nacional

Dora Moreno Brizuela
Jefa del Departamento de Publicaciones

Edith Cabrera Reyna
Jefa del Departamento de Programación Foránea

Iconografía: **Cineteca Nacional**
Portada: ***La mujer del puerto***
Diseño Gráfico: **Estrategia Impresa**